



**AUGUSTO DOMINGOS A OBRA PARA GUITARRA DE FERNANDO LOPES-  
MOREIRA PACHECO GRAÇA**



**AUGUSTO DOMINGOS MOREIRA PACHECO    A OBRA PARA GUITARRA DE FERNANDO LOPES-  
GRAÇA**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música – Performance em Guitarra, realizada sob a orientação científica do Dr. Paulo Vaz de Carvalho, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e co-orientação do Maestro José Luís Borges Coelho.

## **o júri**

presidente

Doutor Jorge Manuel Salgado Castro Correia  
Professor Associado da Universidade de Aveiro

vogais

Doutor Luís Filipe Barbosa Loureiro Pipa  
Professor Auxiliar do Instituto de Estudos da Criança da Universidade do Minho

Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho  
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Dr. José Luís Borges Coelho  
Maestro

## **agradecimentos**

À Ana Luísa, pelo seu fundamental apoio.

Ao Maestro José Luís Borges Coelho, pela sua sincera disponibilidade e dedicação.

Aos Professores Piñero Nagy e Paulo Amorim, pela partilha do seu convívio com Fernando Lopes-Graça.

À Raquel Lima (flauta) e Ana Barros (soprano), pela empenhada colaboração no recital final.

**palavras-chave**

Música, Guitarra, Lopes-Graça, Folclore imaginário, Nacionalismo musical.

**resumo**

O presente trabalho propõe-se divulgar as mais significativas características utilizadas por Fernando Lopes-Graça na sua composição para guitarra. Deste modo, é apresentado o seu percurso enquanto compositor, estabelecendo-se um paralelismo com a criação para este instrumento. Igualmente, procede-se à análise das suas obras para guitarra, bem como a uma interpolação com as formas (danças) utilizadas.

**keywords**

Music, Guitar, Lopes-Graça, Imaginary Folklore, Musical Nationalism.

**abstract**

The following essay pretends to show the most significant attributes used by Fernando Lopes-Graça on his guitar compositions. So, it is presented his path as a composer, establishing a parallelism with his creation for this instrument. Likewise, we analyse his works for guitar, as well as the interpolation with the forms (dances) used.

## *Índice*

	<i>Pág.</i>
• Índice	1.
• Introdução	3.
• 1. Fernando Lopes-Graça: Um Esboço Biográfico	5.
• 1.1. Influências Musicais	8.
• 1.2. Obra para Guitarra de Fernando Lopes-Graça	10.
• 1.3. Contextualização temporal da obra para guitarra	15.
• 2. Análise da Obra para Guitarra	18.
• 3. Conteúdo Interno das Danças	37.
• 3.1. Prelúdio	38.
• 3.2. Baileto	43.
• 3.3. Partita	46.
• 3.4. Paseo/Passeio	47.
• 3.5. Villanella	48.
• 3.6. Intermezzo	50.
• 3.7. Balada	52.
• 3.8. Jota	55.
• 3.9. Fantasia	57.
• 3.10. Pastorella	60.
• 3.11. Folia	61.
• 3.12. Sonatina	64.
• 4. Metodologia do Trabalho Empírico	69.
• 4.1. Entrevista a José Luís Borges Coelho	71.

• 4.1. Entrevista a Piñero-Nagy	83.
• 4.2. Entrevista a Paulo Amorim	86.
• Conclusão	89.
• Bibliografia	92.
• Discografia	97.



## ***Introdução***

Fernando Lopes-Graça é por muitos considerado o maior compositor português do séc. XX, “... *figura ímpar e tutelar da música portuguesa moderna e contemporânea desde há mais de 60 anos, importa compreender e valorizar a sua presença criadora em todo este longo período, tanto em função das qualidades intrínsecas da sua obra (aos níveis técnico e expressivo) como na relação que se pode estabelecer, inevitavelmente, entre a sua presença histórica no âmbito da música em Portugal e as correntes coetâneas da música ocidental.*”<sup>1</sup>

Sendo esta uma razão mais que suficiente para um estudo mais aprofundado, a todos os níveis, da sua obra, a um guitarrista interessa ele sobremaneira, uma vez que foi, sem dúvida, o compositor português do séc. XX que mais obras escreveu para guitarra solo. “*A obra para guitarra de Fernando Lopes-Graça escrita desde 1968, tinha o Compositor 62 anos, até ao início dos anos oitenta, já na plena maturidade, constitui o mais importante conjunto de obras de um só autor, escritos para este instrumento em Portugal.*”<sup>2</sup> Mas o seu fascínio pelo instrumento, fez com que fosse mais além e nos apresentasse com um punhado de obras de música de câmara, em que faz contracenar a guitarra com a flauta e a voz.

A sua obra é de grande relevância no repertório da música contemporânea portuguesa para guitarra, também pela sua qualidade e originalidade, sendo, por isso, muito de estranhar que não seja mais trabalhada e divulgada.

A sua originalidade decorre da natureza das suas opções estéticas, marcadas pela descoberta do património musical popular português, na esteira do que Bartók vinha fazendo noutras paragens. Opções não alheias ao expressionismo e ao impressionismo.

O facto de um músico de tão reconhecida qualidade e importância no panorama musical português ter composto para guitarra, instrumento para o qual é sempre difícil “não guitarristas” escreverem, reforça a abrangência da sua obra, alarga o seu universo expressivo.

Assim, propomo-nos desenvolver o trabalho da seguinte forma:

Um primeiro capítulo em que fazemos uma pequena revisão biográfica, tentando focar os aspectos mais marcantes da sua vida e em que contextualizamos as suas obras

---

<sup>1</sup> PEIXINHO, Jorge, *Lopes-Graça: uma figura ímpar da cultura portuguesa*, in Uma homenagem a Fernando Lopes-Graça, 1993, p. 6.

<sup>2</sup> MOITA, João, *A Obra para Canto e Guitarra de Fernando Lopes-Graça*, 2006, p.25.

para guitarra quer no momento específico da sua actividade criadora, quer no quadro mais geral da música portuguesa.

Para tal, é também importante averiguar não só quais as suas referências musicais, mas também as suas opções ideológicas e políticas, sabido como é que estas influenciaram, a vários níveis, toda a sua vida.

No capítulo seguinte, procedemos a uma análise da sua obra para guitarra, procurando e estabelecendo paralelos com todo o seu vastíssimo reportório. Encontrar na música para guitarra, aspectos técnicos e estilísticos que acompanharam o Compositor ao longo de todo o seu trajecto criador, contribuirá para que seja dada a este reportório a relevância devida por quem o estuda.

De seguida, e como não podia deixar de ser, fazemos uma análise do conteúdo das formas/danças, uma vez que é recorrente a sua utilização nas suas composições para guitarra: de danças antigas, na sua quase totalidade, embora o recurso ao *Folclore Imaginário* tenha deixado nelas marcas evidentes.

Um último capítulo será dedicado a três entrevistas, que foram feitas a outras tantas personalidades da música em Portugal, que tiveram o privilégio de privar com Lopes-Graça, dois guitarristas – Piñero Nagy e Paulo Amorim, e um Maestro – José Luís Borges Coelho.

E, porque esta tese será complementada por um recital em que serão interpretadas exclusivamente composições da sua autoria, esperamos levar o público melómeno a apreciar essas verdadeiras preciosidades.

Esta é também a mais valia dum mestrado com duas componentes: poder divulgar o reportório de Lopes-Graça ao público português e, quem sabe, a nível internacional, uma vez que, depois de trabalhado, é nossa intenção fazer vários recitais fora do País.

Era também nossa vontade proceder ao seu registo discográfico. Contudo, como o guitarrista Paulo Amorim acaba de concretizar a gravação integral da obra de Fernando Lopes-Graça para guitarra solo, não será oportuno, a tão curta distância, voltar a fazê-lo. Todo o conhecimento adquirido com a realização do presente trabalho permitirá, no entanto, não o duvidamos, a concretização de uma outra ideia, esta sim pioneira: a de gravar um *cd* com tudo o que o Compositor escreveu para voz e guitarra e flauta e guitarra.

## **1. Fernando Lopes-Graça: Um Esboço Biográfico**

Fernando Lopes-Graça teve, durante toda a sua vida, um percurso preenchido por uma intensa actividade musical como compositor, intérprete e maestro. A figura de Lopes-Graça encerra, para João de Freitas Branco, *“conhecimentos teóricos e práticos de autêntico profissional, uma cultura humanista de mais latas implicações intelectuais, o definir e manter uma posição de homem e de artista adentro de uma sociedade e de um momento da história, eis uma conjunção de atributos distintos, compatíveis todos eles com a condição de músico, desejáveis no consenso de alguns, e, no entanto, raramente concorrentes numa só pessoa”*<sup>3</sup>.

Tendo começado pelos onze anos de idade a sua aprendizagem, cedo desenvolveu as capacidades que lhe permitiram tornar-se na figura que é hoje motivo do nosso orgulho.

A sua personalidade musical esteve associada essencialmente à composição, do que resultou um vasto repertório nacional, sobretudo de música coral, mas também para as mais variadas formações instrumentais e vocais. De facto, *“o que é espantoso, logo no primeiro relance (olhando para a música vocal principalmente), é a abundância da produção de Lopes-Graça, espanto que redobra se tivermos conhecimento da ânsia que o leva a retocar e tornar a retocar o seu trabalho”*.<sup>4</sup>

Todo o seu percurso foi marcado por uma intensa intervenção política, que o levou por diversas vezes à prisão, ao desterro em Alpiarça e, mais tarde, ao exílio em Paris.

Todas as suas atitudes interventivas, nomeadamente no quadro do M.U.D. (Movimento de Unidade Democrática), transformaram-no num marco da luta anti-salazarista. De tal modo que pôde dizer-se da sua carreira que *“foi extremamente condicionada pela posição política que adoptou, tendo sido aliás o único da sua geração que assumiu uma atitude de inequívoca oposição ao regime.”*<sup>5</sup>

Num tal contexto se gerou grande parte do seu trabalho.

---

<sup>3</sup> Branco, João de Freitas in *“Seleção de Textos sobre Fernando Lopes-Graça”*, p. 26.

<sup>4</sup> Benoit, Francine in *“A Música Vocal de Fernando Lopes-Graça”*, p. 33.

<sup>5</sup> Manuel Brito e Luísa Cymbron in *“História da Música Portuguesa”*, Universidade Aberta, 1992, p.168.

Os contactos que manteve com outros compositores e com intérpretes nacionais e internacionais, bem como com personalidades de outras áreas das artes, hão-de ter contribuído também para moldar a personalidade que admiramos nele. A melhor poesia portuguesa também teve aí o seu quinhão. “*A sua íntima ligação à língua e à cultura portuguesas exprimiu-se também na criação de ciclos de canções com textos de grandes poetas de que se destacam Fernando Pessoa, Luís de Camões e Eugénio de Andrade.*”<sup>6</sup> Se o homem faz a obra, a obra faz o homem.

De registar, para melhor compor o retrato, a sua activa presença (ao longo de toda a vida) em movimentos que pretenderam dinamizar, desenvolver e dar a conhecer a música portuguesa e não só. Destaque para a *Sonata*, “*organização de concertos exclusivamente consagrados à música contemporânea...*”<sup>7</sup>, mas também para a sua participação no jornal *A Acção*; para a criação da revista *De Música*; e para a colaboração nas revistas *Presença* e *Seara Nova*.

Foi assim, que conseguiu criar uma vasta obra de cunho nacional, feita a pensar no povo português e com isso terá ganho essa obra uma aspiração de cunho universal.

Daí os reconhecimentos de que foi alvo quer em Portugal, quer no estrangeiro (prémios e condecorações).

Não podia deixar de se trazer aqui o Coro da Academia de Amadores de Música (Fig. 1), que criou e dirigiu durante muitos anos, e através do qual divulgou parte substancial da sua obra coral, e lhe deu a possibilidade de transmissão de uma mensagem menos dependente das influências políticas vigentes.



*Fig. 1. Actuação do Coro da Academia de Amadores de Música  
no Sport Grupo Sacavenense (Sacavém, 11/05/1956)*

---

<sup>6</sup> CASCUDO, Teresa in LOPES-GRAÇA, Fernando, *Sonatina/Quatro Peças para Guitarra*, Musicoteca, Lisboa, 1998.

<sup>7</sup> BORBA, Tomás e LOPES GRAÇA, Fernando, *Dicionário de Música*, Edições Cosmos, Lisboa, 1956.

Outra das vertentes do seu trabalho, essencial também para o cumprimento dos seus propósitos, é a sua escrita em prosa, também ela de uma enorme qualidade. O legado é abundante: para além das obras de natureza sistemática, nas quais se inclui *A Canção Popular Portuguesa*, a *Breve História das Formas Musicais*, a *Pequena História da Música de Piano*, um opúsculo sobre *Viana da Mota*, antologias de textos sobre as mais variadas temáticas, que constituem o grosso das suas *Obras Literárias*. E também isso, de algum modo serviu de ponto de partida para o seu acto de criação musical.

Ao mesmo tempo que compõe, vai registando todas as suas bases, de modo que, ainda que se recuse a falar da sua música, ou mais latamente de si próprio, também essas *Obras Literárias* falam dele como um livro aberto. Assim, todo o trabalho de pesquisa e de teorização, associado ao seu apurado espírito crítico, que não deixava de apontar os problemas que considerava impeditivos da criação e consideração de uma verdadeira música nacional, são excelente apoio para a compreensão da sua obra enquanto tentativa de criação de uma expressão musical portuguesa autêntica. No entanto, é de referir que a sua obra escrita abordou também temas como as problemáticas relacionadas com a música moderna e seus compositores.

Apesar de todo o seu percurso ter sido muito marcado pelos condicionalismos da ditadura, é após o 25 de Abril de 1974 que Lopes-Graça vê o seu trabalho reconhecido mais abertamente, passando as suas obras a ser apresentadas em público com mais frequência. Igualmente, é a partir deste período que o Compositor passa a ser frequentemente agraciado com diversas condecorações pelo seu trabalho, a nível nacional e internacional, tornando-se um membro mais activo nas actividades relativas à condução do ensino da música em Portugal.

De facto, Fernando Lopes-Graça legou-nos uma vastíssima obra musical, verdadeiramente transversal, sob diferentes aspectos inigualavelmente rica; segundo Jorge Peixinho, “*a música viveu durante mais de 30 anos dominada pela vivência criadora de Lopes-Graça, compositor que deve ser considerado, (...) o centro atractivo e polarizador da composição musical em Portugal*”<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> PEIXINHO, Jorge, *Lopes-Graça: uma figura ímpar da cultura portuguesa* in Uma homenagem a Fernando Lopes-Graça, 1993, p. 6.

Toda esta mudança política e social ocorrida reflectiu-se também na sua composição, uma vez que se nota um maior número de obras compostas para outros instrumentos e formações, alargando o seu âmbito enquanto Compositor. Este facto dever-se-á à maior abertura demonstrada por parte dos músicos portugueses, uma vez que este já não era conotado negativamente pelo regime fascista, dissipando-se o receio que poderia existir por estar associado a um membro tão activo da oposição.

### ***1.1. Influências Musicais***

Neste ponto, será talvez importante começar por salientar quais as principais influências assumidas pelo Compositor: *“Quais são as minhas filiações? Julgo que me será mais fácil apontar as minhas afeições, os meus pólos de atracção. De respeito, e com sua licença deles: Bach, Beethoven, Schubert, Debussy, Stravinsky, Bartók. Afigura-se-me que, em maior ou menor medida, são estes os meus «pais» e que a minha música, com maior ou menor consequência, com carácter mais constante ou mais episódico, reflecte (debilmente, ai de mim!) a sua tutelar luz. Sem esquecer o que ela deve às músicas populares ou tradicionais ibéricas (Falla também entra no meu plasma) e, num determinado aspecto, aos antigos polifonistas vocais.”*<sup>9</sup>

Nos anos 30, é bem visível na sua obra a predilecção por alguns dos compositores citados, e mesmo mais tarde, nas composições para guitarra. Como é visível, de modo crescente, o seu interesse pelo léxico musical popular/tradicional português, a introdução de elementos harmónicos, melódicos e rítmicos a ele conexo, conferindo-lhe um carácter ibérico, à imagem de Manuel de Falla, (curiosamente este compositor tem uma única mas genial obra composta para guitarra, *“Homenaje – Le Tombeau de Claude Debussy”*).

Mais tarde, em entrevista concedida a Mário Vieira de Carvalho, situará as coisas numa perspectiva diversa:

*“...Quanto ao que me concerne, seja-me permitido adiantar a hipótese de que na minha obra se vislumbrará, acaso, não um suceder-se de fases, mas um processo de amadurecimento progressivo (que é também uma diligência de corrigir-me das minhas fraquezas e dos meus erros) de constantes que nela sempre se têm de certo modo*

---

<sup>9</sup> VIEIRA de CARVALHO, Mário, *O essencial sobre Fernando Lopes-Graça*, 1989, p. 35.

*alternado ou combinado entre si. Assim, e por exemplo, as obras da década de 60 a que se referiu como parecendo reflectir a influência da Escola de Viena afigura-se-me serem elas consequência evolutiva de premissas técnicas e estéticas de certas obras de fim de década de 20 princípios da de 30 e assinaláveis ainda noutras obras posteriores.”<sup>10</sup>*

Quando nas décadas de 70/80 do século passado, Lopes-Graça introduziu, no seu já vasto reportório, música para instrumentos a solo, como o violoncelo, o cravo e a guitarra, fê-lo numa atitude exploratória de novas possibilidades técnicas e meios de expressão, como, claramente, o documentam as suas composições da época.

Desses anos deverão destacar-se obras como os dois quintetos de sopro *Sete Lembranças para Vieira da Silva*, *O Túmulo de Villa-Lobos*, *Sonatas nº5 e nº6* para piano, *Deux Airs* e *Dois Movimentos* para flauta, *Quatro peças em Suite* para violeta e piano, *Sete Apotegmas* para oboé, violeta, contrabaixo e piano, *Sinfonieta* para orquestra, *Quarteto nº2*, *Três Equali* para quatro contrabaixos, *Canções Heróicas* para coro, *Requiem pelas Vitimas do Fascismo em Portugal* para vozes solistas, coro misto e orquestra, *Em louvor da Paz* para orquestra, entre outras.

Espelham elas a evolução de meio século de vida artística e a sedimentação de um estilo e de uma linguagem, onde o carácter introspectivo e contemplativo se fundem com o envolvimento cívico e mesmo político. São a confirmação de uma constante procura de renovação e do desejo de revitalizar o panorama musical português, bem como, de uma forma muito particular, de lutar por um país melhor.

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 36.

## **1.2. Obra para guitarra de Fernando Lopes-Graça**

A guitarra é um instrumento que apresenta características únicas. Devido às possibilidades que oferece de variedade sonora, verdadeiramente múltipla, é capaz de criar uma infinidade de *ambiências*. Obtém-se isso através de recursos que são específicos da guitarra: rasgueados, harmónicos (naturais e artificiais), portamento, que pela existência de trastos se torna singular; vários tipos de *pizzicato*; efeitos de percussão; variadas formas de pulsar a corda. O uso das unhas, é outro aspecto a ter em consideração pois possibilita uma sonoridade mais brilhante, produzindo uma maior variedade de harmónicos agudos. O intérprete pode conciliar o maior ou menor uso das unhas com a polpa. Associado a este aspecto torna-se também relevante o ponto de ataque na corda, (*sul tasto* a *sul ponticello*), contribuindo tudo isso para o alargamento do âmbito tímbrico, que lhe permite mesmo imitar outros instrumentos, enriquecendo deste modo o seu carácter polifónico. A mescla destas características, dão ao instrumento o carácter de uma pequena orquestra e, ao mesmo tempo, uma personalidade bastante intimista, fazendo dele um instrumento inigualável ao nível da própria “*anima*” que flui em cada interpretação.

Nada disso, no entanto, é assim tão imediato. Algumas dificuldades surgem logo ao nível da escrita polifónica, uma vez que se torna impossível concretizar determinados tipos de intervalos e harmonias, que por exemplo, num piano são de fácil execução.

Lopes-Graça, revelando uma grande capacidade de adaptação, resolve este condicionalismo com uma simplicidade natural, compreendendo e, acima de tudo, sentindo a personalidade do instrumento de uma forma humilde, aceitando, por exemplo, as alterações propostas por Piñero Nagy, sem, no entanto, perder a sua solidez de escrita.

O autor dispôs-se a um trabalho de auto-aperfeiçoamento progressivo, dedicando-se a um estudo profundo da herança musical dos grandes compositores guitarristas do passado.

O estudo de Fernando Sor, D. Aguado e da *Escola Razonada de la Guitarra* de Emilio Pujol abrem a Lopes-Graça o caminho para o entendimento do complexo instrumento que a guitarra é, não fazendo das composições que lhe dedicou uma



simples “experimentação”, mas sim obras com uma direcção definida e, em regra, de uma praticabilidade fluente, revelando o grande mestre que nele habita.

Claro que há passagens que colocam ao intérprete a necessidade de encontrar soluções para dificuldades que se revelam ao nível da dedilhação, tendo em vista o melhor resultado musical e até a simples execução técnica, variando as soluções, naturalmente, de pessoa para pessoa.

O que terá levado o Compositor a abordar um instrumento que, à primeira vista, pareceria não se amoldar à sua índole?

Em 1967, abre o curso de guitarra na Academia de Amadores de Música. Tal facto, conjuntamente com o convívio com Piñero Nagy, tornado, por via disso, mais frequente, terá impulsionado o Compositor a um esclarecimento e interiorização deste específico instrumento – a guitarra, e a compor para ele.

*Preludio e Baileto* (1968) marca o início da relação de Fernando Lopes-Graça Compositor com a guitarra. Mas a obra é também pioneira no que concerne ao uso da composição modal com base no folclore, no repertório de autores portugueses para guitarra. No que, também aqui, não sente necessidade de se afastar do que podem considerar-se as suas premissas no terreno da criação: “*O seu estilo caracteriza-se pela utilização de uma estrutura clara e concisa que sustenta uma linguagem harmónica neo-modal alternando, segundo as épocas e a intensidade dramática das obras, entre o diatonismo expandido e o cromatismo*”.<sup>11</sup> Aliás, relativamente à sua linha de pensamento e à sua influência de cariz tradicional, esta é também uma obra elucidativa.

Que motivações terão levado o compositor à escrita para guitarra? Desde logo, o instrumento não lhe era assim tão distante, uma vez que o pai, no seu próprio testemunho - vertido numa prosa bem divertida - teria sido um praticante da “*viola francesa, vulgarmente e achincalhosamente chamada, não sei porquê, «viola de enterro»*”<sup>12</sup>, embora, o que aqui se deixa, não autorize a que se entronque tão longe o relativamente tardio interesse do compositor pelo instrumento. Se motivações haverá que procurar, então tudo parece conjugar-se para que elas venham do convívio com alguém que tocava guitarra a um nível capaz de o levar a considerar a hipótese de tentar a sua abordagem.

---

<sup>11</sup> CASCUDO, Teresa, *Op. Cit.*

<sup>12</sup> LOPES-GRAÇA, Fernando, *Disto e Daquilo*, Edições Cosmos, Lisboa, 1973, pág. 19.

A escrita para guitarra levantou a Lopes-Graça, como a muitos outros, alguns problemas. “*Quando um compositor resolve escrever para guitarra, não pode ignorar que, para além de todos os problemas inerentes à criação de uma obra musical, terá de enfrentar mais um: o da personalidade um tanto especial desse instrumento, misto de individualismo e discricção, cuja sonoridade, ao mesmo tempo íntima e vincadamente presente, quase humana, exige do compositor a sua constante redescoberta. Fernando Lopes-Graça não ignorou o problema, e, o que é mais, resolveu-o com essa sua aparência de simplicidade – ou melhor, de dificuldade ultrapassada – a que só a árdua tarefa de um auto-aperfeiçoamento sistemático e progressivo pode conduzir*”.<sup>13</sup>

O acto de escrever para guitarra coloca ainda outros problemas, desde logo o da própria escrita, (que não é comum à da maioria dos instrumentos), mas também o da praticabilidade das propostas do Compositor, que podem ser da musicalidade mais inatacável, mas de muito difícil ou mesmo de impossível execução. Quando o *Prelúdio e Baileto* foi apresentado a Piñero Nagy, foram, aliás, estes os problemas que mais se colocaram à primeira leitura do instrumentista. Contudo, tal como o próprio Piñero Nagy refere, a “(...) obra (...), embora apresentando algumas dificuldades idiomáticas para o instrumento, revelava a sólida concepção e construção habitual na sua forma de compor”.<sup>14</sup>

Ao *Prelúdio e Baileto* seguiu-se em 1971 a *Partita* (dedicada a Piñero Nagy), constituída por seis danças. É o corolário de uma procura/descobrimento/conhecimento do instrumento, pelo que, o seu carácter linear engloba a utilização de técnicas claramente mais intimistas – “(...) constitui para mim um autêntico caudal de ideias e sugestões que foram tomando corpo através da procura de sonoridades contrastadas nas diversas cordas do instrumento, da inclusão de desenhos oitavados, quer naturais, quer em harmónicos, de ligados e articulações, percussões no tampo e de ornamentações na melodia (...)”<sup>15</sup>. E o que o Compositor intentou o intérprete encontra. No testemunho de Piñero Nagy esta é uma obra que possibilita um contacto com “sonoridades” contrastantes.

---

<sup>13</sup> CAPDEVILLE, Constança, notas explicativas in LOPES-GRAÇA, (inter. SANCHEZ, Raul/ CLÈMENT, Marianne ) *Obras para guitarra, flauta e guitarra e flauta*, (Direcção artística de Fernando Lopes-Graça ) Lisboa, Valentim de Carvalho, 1977.

<sup>14</sup> LOPES-GRAÇA, Fernando, (Inter. AMORIM, Paulo), *Op. Cit.*

<sup>15</sup> LOPES-GRAÇA, Fernando, (Inter. AMORIM, Paulo), *Ibidem.*

Nesse mesmo ano começa a escrever um ciclo de *Cinco Romances* para voz e guitarra, que só terminaria em 1979. Será a sua primeira obra de música de câmara com guitarra.

Compensando algumas questões relacionadas com a dificuldade de execução e duração da obra mencionada anteriormente (*Partita*), surge a *Sonatina* (1974), com três andamentos, que se apresenta com um carácter mais simplificado, na qual o fraseado aplicado em cada momento da obra permite uma maior adequação à morfologia do instrumento.

A escrita de *Tre Capriccetti* (1975) foi estimulada pela audição de um duo de guitarra/flauta e a ele dedicado (Raul Sanchez e Marianne Clément), nos Cursos Internacionais do Estoril, que seduziu Fernando Lopes-Graça. Piñero-Nagy refere que “ (...) Lopes-Graça faz dialogar e conviver timbricamente os instrumentos numa pura concepção camerística algo mais abstracta da influência popular das suas anteriores obras para guitarra”.<sup>16</sup>

Em 1979, compõe as *Quatro peças para guitarra* (dedicadas a Raul Sanchez), nas quais se encontra um retorno ao “folclore imaginário”, que o Compositor caracteriza do modo que segue no ensaio dedicado a Bartok, fazendo de algum modo suas as considerações do mestre húngaro: “A segunda forma porque se manifesta a familiaridade de Bartok com o material folclórico consiste em criar, em inventar, melodias e ritmos que se assemelhem à música popular, embora enquadrando-os estilisticamente. (...) Todos os grandes compositores – (...) – o conheceram e mais ou menos conscientemente praticaram; só que nenhum levou tão longe e tão consequentemente quanto o mestre húngaro essa faculdade de mimetização do popular, aquilo a que Serge Moreux chama, com toda a propriedade, o «Folclore Imaginário», e que no caso de Bartok revestiu aspectos tanto mais inéditos e surpreendentes, quanto baseia num folclore praticamente virgem e com características tonais e rítmicas que o apartam singularmente da restante música popular europeia.”<sup>17</sup> Tal como na *Partita*, uma vez que traduz uma simbiose entre o papel ibérico da guitarra e as raízes tradicionais/populares nossas.

Apesar de se apresentar como uma obra homogénea, não podemos deixar de referir a inclusão de elementos específicos, que nos permitem considerar o Compositor

---

<sup>16</sup> LOPES-GRAÇA, Fernando, (Inter. AMORIM, Paulo), *Ibidem*.

<sup>17</sup> LOPES-GRAÇA, Fernando, 1984, *Opúsculos* (2), Lisboa, 1984, p. 241.

senhor de um claro domínio da composição para guitarra, compreendendo e mais do que isso, traduzindo o mesmo carácter individual e intimista já mencionado anteriormente.

É também neste ano que volta a escrever para flauta e guitarra as *Melodias rústicas portuguesas*. E no ano seguinte *Três pequenos duos* (Para o João e o André), também para a mesma formação.

A utilização da guitarra nas suas composições, termina no ano de 1981 com a obra para recitador, coro e conjunto instrumental (flauta e duas guitarras), ...*meu país de marinheiros*.

*Cantiga*, é uma obra para canto e violão, mas da qual não temos certeza da sua data de composição. Segundo Mário Vieira de Carvalho terá sido em 1980.

### 1.3. Contextualização Temporal da Obra para Guitarra

Seguidamente, apresenta-se um quadro (Quadro I.) no qual se estabelece um paralelismo temporal entre os anos em que foram compostas obras com guitarra e a produção do Compositor para outras formações nesses mesmos anos, bem como alguns acontecimentos que marcaram esses momentos da sua carreira. Ele permite-nos, também, constatar que, durante este período, Lopes-Graça alargou o seu leque de possibilidades a nível da composição para vários instrumentos e formações. “É a partir de meados da década de sessenta que Lopes-Graça, vai desenvolver uma “atitude exploratória de novas possibilidades técnicas e meios de expressão” (Carvalho,1989:34), usando formações que nunca havia trabalhado, como sejam os dois quintetos de sopros *Sete Lembranças para Vieira da Silva* (1966) e o *Túmulo de Villa-Lobos* (1970) ou entrando no domínio de certos instrumentos que até então não abordara, e que possuem capacidades tímbricas e sonoras muito ricas e peculiares como sejam o violoncelo - *Concerto de camara col violoncello obligato* (1965), o cravo - *Quatro peças* (1970) ou a guitarra - *Preludio e Baileto* (1968).”<sup>18</sup>

Não há-de ter sido estranho a esse facto perfeitamente verificável a mudança de regime político em Portugal.

#### Quadro I.

ANO	Obras para Guitarra	Outras Obras/Acontecimentos
1968	<i>Preludio e Baileto</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Recupera materiais de bailado composto durante o exílio em Paris na obra <i>Paris, 1937</i>.</li> <li>- Inicia uma colectânea de <i>Música de piano para as crianças</i>.</li> <li>- <i>Quatro cantos de Sophia, Segunda Anteriana, Oito Canções das Barcas Novas</i> (voz e piano).</li> </ul>
1971	<i>Partita</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Quatro peças para cravo</i>.</li> <li>- <i>Três cantos dos Reis</i> (coro infantil).</li> <li>- Ciclo retirado da série <i>Cantos Sefardins</i> (voz e orquestra).</li> <li>- <i>Canções Regionais Portuguesas XII</i> (Coro).</li> </ul>
1974	<i>Sonatina</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Participação dos elementos do coro, com o compositor no desfile do 1.º de Maio; concerto realizado um mês depois da revolução no <i>Coliseu de Lisboa</i>, organizado pela <i>Comissão Nacional de</i></li> </ul>

<sup>18</sup> MOITA, João, *A Obra para Canto e Guitarra de Fernando Lopes-Graça*, 2006, p.29.

		<p><i>Socorro aos Presos Políticos</i>. Ambos os acontecimentos devolvem à legalidade as canções heróicas.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Novas experiências para instrumentos solistas, <i>Opus Ensemble</i> e agrupamentos de câmara vários.</li> <li>- Gravação da <i>História Trágico - Marítima</i> em Budapeste.</li> <li>- Grava de forma sistemática as suas obras, graças à <i>Divisão de Música da Secretaria de Estado da Cultura</i>.</li> <li>- <i>Fantasia</i> (sobre um canto religioso da beira baixa), (piano e orquestra).</li> <li>- Reúne várias cartas escritas ao longo da sua vida num volume com o título <i>Um artista intervém – Cartas com alguma moral</i>.</li> </ul>
1975	<i>Tre Capricetti</i> (fl. e guit.)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Participa activamente nas campanhas políticas, inclusive como candidato do PCP a deputado à <i>Assembleia Constituinte</i>.</li> <li>- Retoma em força a composição de várias canções heróicas – entre elas a <i>Recordação de Catarina</i> (coro).</li> <li>- <i>Parábola do Samaritano</i> (J. Terra) – Coro.</li> <li>- <i>Acorda meu povo</i> (M. Purificação) – Coro.</li> <li>- <i>Recordação da Catarina</i> (J. Ferreira Monte) – Coro.</li> </ul>
1976	<i>Duas canções de Bernadim Ribeiro</i> (voz e guit.)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Dois coros do Cântico dos Cânticos de Salomão</i> (coro).</li> <li>- <i>Deux airs</i> (fl.).</li> <li>- Reúne várias intervenções polémicas num volume com o título <i>A caça aos coelhos e outros escritos polémicos</i>.</li> <li>- <i>Diário de Lisboa</i> dedica o Editorial e publica uma série de depoimentos sobre a sua vida e obra coordenados por Mário Vieira de Carvalho.</li> <li>- <i>Canto na morte de todos os militantes de esquerda assassinados pela PIDE</i> (Ary dos Santos) – Coro.</li> </ul>
1979	<i>Quatro peças para guitarra</i> <i>Melodias rústicas</i> (fl. e guit.) <i>Cinco Romances</i> (canto e guit.)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Ao fio dos anos e das horas</i> (piano).</li> <li>- <i>Melodias Rústicas</i> (piano a quatro mãos).</li> <li>- <i>Seis Sonetos de Camões</i> (voz e piano).</li> <li>- <i>Requiem pelas vítimas do fascismo em Portugal</i> (cinco vozes solistas, coro misto e orquestra).</li> <li>- <i>Três Heróicas</i> (J. Gomes Ferreira) – Coro.</li> </ul>
1980	<i>Três pequenos duos</i> (fl. e guit.) <i>Cantiga</i> (voz e guit.)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Quatro miniaturas</i> (violino e piano).</li> <li>- <i>Sinfonieta</i> (orquestra).</li> <li>- <i>Três cantigas de Gil Vicente</i> (soprano e percussão).</li> <li>- <i>Sete predicções de “Os Lusíadas”</i> (tenor, barítono, coro masculino e orquestra).</li> </ul>
1981	<i>... meu país de marinheiros</i> (recitador,	<ul style="list-style-type: none"> <li>- É estreado em Lisboa na <i>Aula Magna</i> o seu <i>Requiem</i>.</li> </ul>

	coro e conjunto instrumental – fl. e duas guit.)	<ul style="list-style-type: none"><li>- <i>Sonata n.º 6 para piano.</i></li><li>- <i>Músicas fúnebres</i> (piano).</li><li>- <i>Perpétua para a campa de Carlos de Oliveira</i> (piano).</li><li>- <i>Sete apotegmas</i> (oboé, violeta, contrabaixo e piano).</li><li>- <i>Charneca em flor</i> (voz e piano).</li><li>- É homenageado pela <i>Casa da Cultura das Caldas da Rainha</i>, que publica o caderno <i>75 anos – Fernando Lopes Graça</i>, coordenado por António de Sousa.</li><li>- Recebe a condecoração de <i>Grande Oficial da Ordem Militar de Santiago de Espada</i>.</li></ul>
--	--	--

## ***2. Análise da Obra para Guitarra***

Uma observação atenta da obra de Fernando Lopes-Graça permite identificar as técnicas e os processos mais recorrentemente utilizados pelo Compositor, através dos quais afirma um estilo muito pessoal, que – bem se pode dizer – se manifesta logo nas primeiras obras, independentemente da formação a que se destinem. Com maior ou menor predominância, a obra dedicada à guitarra, não se constitui como entidade à parte, sob este aspecto. O presente capítulo serve para, após uma análise do repertório para guitarra solo, o demonstrar, com exemplos.

De entre uma profusão de passagens que corroborariam os pontos que apresentaremos de seguida e são os tais traços recorrentes, definidores dum estilo, escolhemos aquelas que pensamos melhor os demonstrarem.

Jorge Peixinho – e quem melhor que ele? - numa conferência realizada em Matosinhos, a 17 de Dezembro de 1993 (dia do aniversário do nosso Compositor (Fig.2) – o último que se lhe comemoraria em vida), partindo da análise dum punhado de obras, disse sobre a matéria que nos ocupa praticamente tudo o que havia a dizer. Ninguém será já pioneiro nesta senda. À sua autoridade nos acolhemos, pois, certos de que não estaria ao nosso alcance ir mais além.



*Fig. 2. Fernando Lopes-Graça a compor*

Comecemos pelos aspectos mais relevantes da linguagem harmónica do Compositor. A esse respeito, Jorge Peixinho, depois de realçar a ‘disciplina na organização das funções harmónicas’, de notar a recorrência de acordes em disposição



simétrica, e de considerar que o Compositor se servia da utilização de oitavas em transposições de registo como processo para potenciar o desenvolvimento do discurso, escreveu: “Quanto ao jogo de encadeamentos harmónicos, ele é, de um modo geral, organizado sintacticamente por um critério de equilíbrio entre tensões e distensões (...)”<sup>19</sup>.

No primeiro exemplo (Fig. 3), um repetido arpejo em quartas que dá a sensação da tonalidade de Ré menor, acompanha uma melodia que, em alguns momentos, aparenta distanciar-se dessa tonalidade. A tensão é criada por um ligeiro *crescendo* em direcção ao Fá *sf* e, curiosamente, depois de voltar à insistência do Mi, distende até ao Mi *b*, ou seja, até onde pelo afastamento da tonalidade, pareceria que devia criar mais tensão (intervalos de 2ª menor). Este movimento repete-se ao longo do *Prelúdio*.

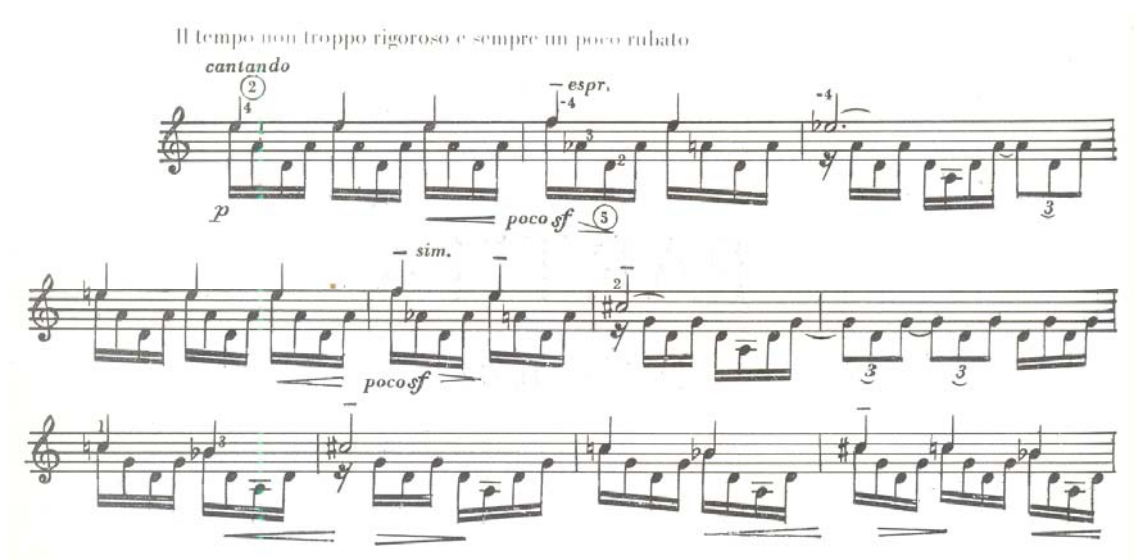


Fig.3. Partita – Preludio (cc. 1-11)

Na figura 4, apresenta-se um excerto do terceiro andamento da Sonatina, no qual se pode comprovar que, apesar de se verificar que todo o andamento assenta em momentos de tensão/distensão, o movimento como que sinusoidal – escala acima escala abaixo – produz uma sensação constante de equilíbrio entre as referidas tensões/distensões.

<sup>19</sup> PEIXINHO, Jorge, *Lopes-Graça: uma figura ímpar da cultura portuguesa*, in *Uma Homenagem a Fernando Lopes-graça*, 1993, p.14.



Fig. 4. Sonatina – III ( cc. 16-25).

Presença constante em toda a sua obra (Figs. 9 a 12), a utilização de intervallos de segunda/sétima, como criadores por excelência de momentos de tensão, percorre exemplarmente, de modo dir-se-ia genial a Balada (Figs. 5 a 8).



Fig. 5. Partita – Balada (c. 1).



Fig. 6. Partita – Balada (cc. 26 e 27)



Fig. 7. Partita – Balada (cc. 37 e 38)



Fig. 8. Partita – Balada (cc. 59 e 60)



Fig. 9. Partita – Vilanela (c. 41)

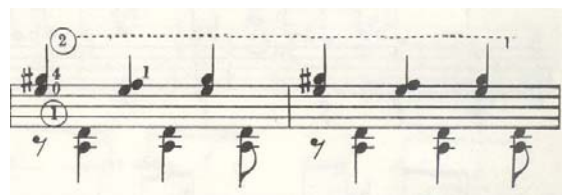


Fig. 10. Partita – Vilanela (cc. 61 e 62)



Fig. 11. Partita – Intermezzo (c. 24)



Fig. 12. Partita – Intermezzo (cc. 52 e 53)

No que se refere ao ‘princípio de simetria’, assinalado por Jorge Peixinho como um dos aspectos característicos do ‘modus’ de compor de Lopes-Graça, ele não é particularmente recorrente nesta parte da sua obra. Alguns exemplos, ainda assim (Figs. 13 a 16).



Fig. 13. Sonatina – III (cc. 29).

Neste caso, o acorde é construído recorrendo à sobreposição de intervalos de quarta perfeita. Nada mais simétrico. Como o é no primeiro acorde do exemplo que segue. Não assim no segundo, onde, tal como no exemplo 15, as quartas exteriores envolvem núcleos constituídos por terceiras.

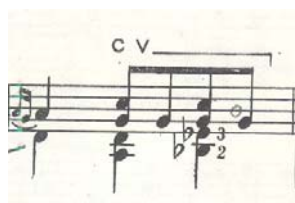


Fig. 14. Partita – Villanela (cc. 22).



Fig. 15. Partita – Villanela (cc. 1).

A simetria, no exemplo da fig. 16, verifica-se quer no plano vertical quer no horizontal.



Fig. 16. Prelúdio e Baileto – Baileto (cc. 52).

Encontramos este tipo de técnica nos quatro primeiros compassos do Preludio, encarada contudo de um modo livre: não há uma perfeita correspondência intervalar entre a *arsis* e a *tesis* de cada um dos percursos melódicos ascendentes/descendentes. A imagem ‘especular’ apresenta-se ligeiramente distorcida (Fig. 17).

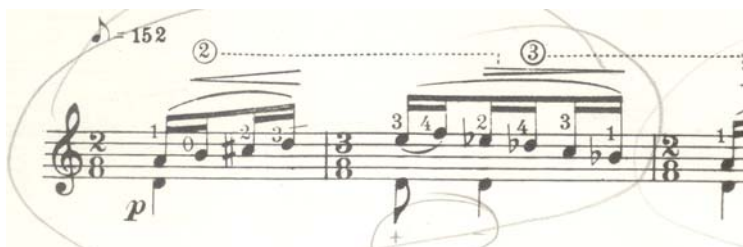


Fig. 17. Preludio e Baileto – Preludio (cc. 1-3)

Apresentamos, por último, um exemplo (Fig. 18) de utilização do jogo contrapontístico, num contraponto da 4.<sup>a</sup> espécie a três, tratado duma forma livre, onde o movimento sincopado das duas vozes superiores se alarga à própria voz que as suporta.

Fig. 18. Prelúdio e Baileto – Prelúdio (cc. 19-29)

No mesmo exemplo encontraremos o uso da politonalidade, ou seja, temos por um lado o baixo a fazer um jogo Ré/Lá com uma pedal de Dó# na voz aguda, que sugere a tonalidade de Ré menor harmónico, enquanto que por outro lado temos uma melodia na voz intermédia que, ao usar o Si *b*, Mi *b* e Fá#, sugere a tonalidade de Sol menor harmónico (segundo tetracorde da escala).

Outro dos aspectos que frequentemente encontramos é “(...) o emprego da transposição de oitava como factor propulsor do discurso musical, ou como elemento de espacialização, isto é, de criação de novas dimensões e perspectivas.”<sup>20</sup> (Figs. 19 a 22).

A espacialização da fonte sonora é um recurso muito utilizado na música do século XX. “..., muitos foram os compositores que criaram obras para determinados espaços “físicos”, onde depois iriam distribuir os músicos, criando dessa forma um espaço para cada fonte sonora. A forma como os instrumentos são distribuídos, o tipo de espacialização e os efeitos sonoros criados, ficam ao critério da imaginação de cada compositor. Podem ir desde a disposição dos instrumentistas num ou em vários níveis da sala, com ou sem movimentação das fontes sonoras, à utilização de música pré-gravada, de música ao vivo, de várias orquestras ou pequenos grupos distribuídos por diferentes pontos da sala, passando ainda pela movimentação das fontes sonoras no decorrer da interpretação da obra.”<sup>21</sup>

Não é de fenómenos dessa natureza que devemos estar à espera na música de Lopes-Graça. A consideração de Jorge Peixinho quando se refere a ‘espacialização’ na música do nosso Compositor não tem que ver com influências de espaços físicos concretos no acto de compor. A transposição na vertical, no sentido do agudo, ou do grave, de um conjunto organizado de sons que a seguir se desenvolve, sugere, sim, uma ideia de deslocação no espaço, ideia abstracta, já se vê, em nada tributária da concretude de um lugar.

Para Jorge Peixinho os ‘saltos de 8ª’ e as ‘transposições de registo com diminuição rítmica’ integram-se “num processo coerente de tensão expressiva, de claro-escuro, de flutuações do espaço sonoro vertical”<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> PEIXINHO, Jorge, *Op. Cit.*, 1993, p.13.

<sup>21</sup> BORGES, Cláudia, *O Estilo Composicional de Jorge Peixinho nas obras Recitativo I, II, III, IV*, 2005, p. 102.

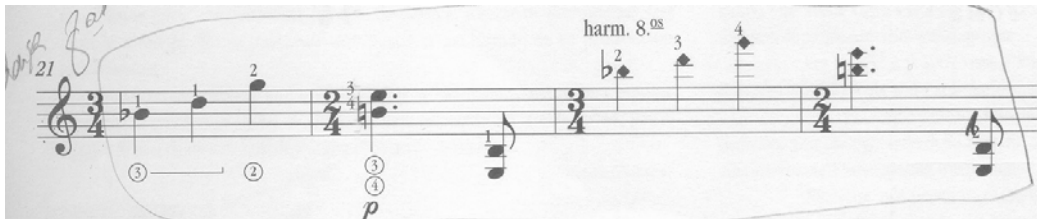
<sup>22</sup> PEIXINHO, Jorge, *Op. Cit.*, 1993, p. 12.



*Fig. 19. Preludio e Baileto – Prelúdio (cc. 5-6)*



*Fig. 20. Partita – Passeio (cc. 42- 43)*



*Fig. 21. Sonatina – I (cc. 21-24)*



Fig. 22. Prelúdio e Baileto – Baileto (cc. 91 e 92)

No ponto seguinte iremos verificar uma das grandes influências notadas na obra de Lopes-Graça, a do impressionismo francês (Debussy, Ravel). Essa influência é visível na utilização do paralelismo acórdico. Nos dois primeiros exemplos (Fig. 23), os acordes deslocam-se paralelamente em intervalos de segunda maior, sob uma nota pedal em tessitura mais aguda nos tempos fracos do compasso.



A.





*B.*

Fig. 23. *Preludio e Baileto – Baileto* (cc. 1-3; 18-20)

No exemplo seguinte (Fig. 24), temos uma secção um pouco maior em que os acordes paralelos se apresentam cadencialmente de um modo como ininterrupto. Desta feita é o baixo que tem a pedal.



*Fig. 24. Sonatina – II ( cc. 70 a 74)*

Na *Jota da Partita* (Fig. 25) deparamos com uma enorme secção exemplificativa do uso dessa técnica:



Fig. 25. *Partita – Jota* (cc.71-87)

Este é um recurso também muito utilizado por H. Villa-Lobos, justamente em obras para guitarra, como se pode ver no exemplo apresentado (Fig. 26), retirado dos *Doze Estudos* para guitarra.



Fig. 26. Estudo XII – H. Villa-Lobos (cc. 1-7)

A esta similaridade de processos, não deve ser alheio todo o processo de estudo e reconhecimento do repertório dos grandes compositores para guitarra, levado a cabo por Fernando Lopes-Graça.

A utilização de notas adicionais, sejam elas cromáticas (Fig. 27) ou diatónicas (Fig. 28), é também um dos processos recorrentes do Compositor assinalados por Peixinho. Na primeira é adicionada a nota Sol a um acorde de Ré maior, acrescentando uma quarta perfeita e na segunda, ao mesmo acorde é adicionada a nota Mi, acrescentando um intervalo de segunda maior.

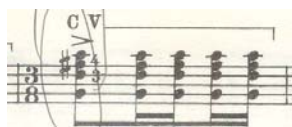


Fig. 27. Preludio e Baileto – Baileto (cc. 75) (Nota adicional: Sol)



Fig. 28. Preludio e Baileto – Baileto (cc. 36) (Nota adicional: Mi)



Muito característico dos processos rítmicos de Lopes-Graça é “(...)a relação constante estabelecida entre as pulsações binário-ternário, ora através da ambiguidade entre compassos simples e compostos, ora pela alternância sistemática entre compassos binários e ternários (...)”<sup>23</sup>, (Figs. 29 e 30), o que permite automaticamente uma sincopação muito própria e identificável em todas as suas composições.

Fig. 29. ...meu país de Marinheiros (cc.81-85)

<sup>23</sup> PEIXINHO, Jorge, *Op. Cit*, 1993, p.8



Fig. 30. ...meu país de Marinheiros (cc.172-175)

Curiosamente, apesar de encontrarmos em toda a sua obra para guitarra solo variadíssimos exemplos da interpolação de compassos binários e ternários (Figs. 31 e 32), já em relação à utilização de compassos simples/compostos, tão recorrente em toda a restante obra do Compositor, só em “... meu país de Marinheiros”, para recitador, vozes, flauta e duas guitarras, encontramos algumas, poucas, passagens.

Fig. 31. Sonatina – I (cc. 1 a 20)



Fig. 32. Preludio e Baileto – Baileto (cc.73-85)

Não falta quem veja na métrica frequentemente irregular de Lopes-Graça a influência de Igor Stravinsky (Fig. 33).

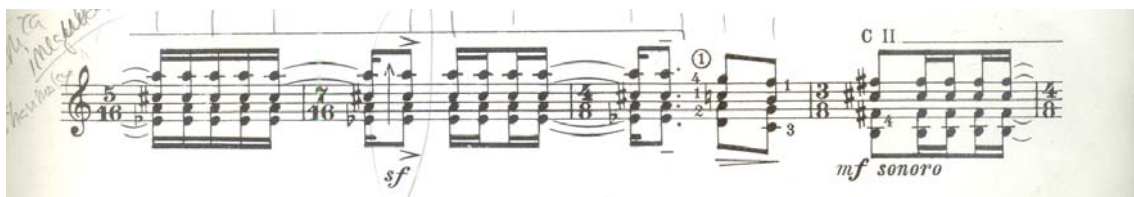


Fig. 33. Preludio e Baileto – Baileto (cc. 55-58)

Uma outra situação que surge associada à métrica é o facto do compositor transformar as suas linhas melódicas em verdadeiras linhas de texto ou falas que podiam ou não estar-lhe associadas. Aliás, o peso das palavras e do seu significado é muitas vezes englobado como um todo com a utilização melódica e rítmica, originando uma espécie de ritmos “irracionais”<sup>24</sup>. No entanto, na análise realizada às obras para guitarra estes ritmos “irracionais” não são visíveis.

A par da métrica, a utilização de ritmos irregulares é igualmente uso recorrente na composição de Lopes-Graça (Figs. 34 a 37). Todos os exemplos estão escritos num compasso simples.

<sup>24</sup> PEIXINHO, Jorge, *Op. Cit.* 1993, p.9.



Fig. 34. Partita – Prelúdio (c. 51)



Fig. 35. Partita – Passeio (c. 72)



Fig. 36. Partita – Balada (cc. 67 e 68)



Fig. 37. Partita – Jota (cc. 109 e 110)

O Compositor recorre também frequentemente a momentos de alargamento ou contracção métrica (Fig. 38), consoante pretende um momento de maior ou menor tensão.



Fig. 38. Partita – Balada (cc. 34-35)

Como podemos verificar, a célula rítmica (tercina com dois tempos) utilizada nos primeiros dois tempos do compasso aparece com a metade do seu valor no terceiro tempo (tercina com um tempo) do mesmo compasso (contracção). No compasso seguinte, temos a mesma célula em três tempos (alargamento).



Fig. 39. Sonatina – I (cc. 45-49)



A contracção rítmica que, normalmente, conduz a momentos de maior tensão, está, no exemplo apresentado acima (Fig. 39), revestida de uma sensação de abrandamento de final de frase (“*calando*”).



Fig. 40. Partita - Passeio (c. 45)

Já no *Passeio* da *Partita* a contracção rítmica provoca uma aceleração do andamento (Fig. 40).

Também na obra para guitarra surge com frequência o emprego de zonas de “*ostinato*” (Figs. 41 a 45).

A musical score for guitar, consisting of six staves. The key signature has one flat (B-flat). The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups. There are various musical markings including 'mf', 'stacc.', 'p', 'cant.', 'sim.', 'f', and 'p'. There are also circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5, likely indicating specific techniques or patterns. The piece is in a 2/4 time signature.

Fig. 41. Partita – Jota ( cc.1-34)

Como podemos verificar, o arpejo do baixo é mantido, surgindo num ou noutro compasso uma ligeira variação, que quebra esta repetição, sendo retomado logo de seguida. Esta quebra surge associada à intrusão de um compasso binário no meio do ternário geral.

No exemplo seguinte temos um *ostinato* na repetição de quatro acordes, seguidos de uma melodia ascendente por graus conjuntos.



Fig. 42. Partita – Passeio (cc. 1-4)

Na figura 43 podemos observar um *ostinato* de segunda menor e maior, tendo por base harmónica um agregado que surge no início de cada compasso. Nos primeiros três compassos é construído sobre intervalos de quinta perfeita, quinta diminuta e quinta aumentada, nos três seguintes, sobre intervalos de quinta perfeita (duas) e quinta diminuta.



Fig. 43. Partita - Passeio (cc. 30-36)

Nas figuras 44 e 45, apresentam-se dois tipos de *ostinato* utilizados por Lopes-Graça. Na primeira, temos um *ostinato* simples, enquanto que na segunda estamos perante um *ostinato* duplo, tipo pergunta/resposta criando duas vozes.



Fig. 44. Partita – Vilanela (cc. 51-58)

Fig. 45. Partita – Vilanela (cc. 63-87)

Do ponto de vista da construção harmónica, uma das características mais recorrentes na obra de Lopes-Graça é a utilização de agregados por sobreposição de intervalos de quarta, “idêntico ao sistema de quintas”<sup>25</sup>, no dizer de Schönberg.

<sup>25</sup> SCHONBERG, Arnold, *Tratado de Harmonia*, p. 475.

Podemos considerar que o seu uso está relacionado, sobretudo pela influência da música de Bela Bartok, mas, como pudemos constatar, outros compositores que também influenciaram Lopes-Graça tinham feito uso deste sistema: Beethoven e Wagner (um tanto premonitoriamente), Mahler, Dukas, e, sobretudo, aquele que, com mais propriedade, utilizou este sistema: falamos de Debussy.

Na composição para guitarra deparamos com variadíssimos exemplos dessa utilização. Como vamos poder verificar, Lopes-Graça usa intervalos de quarta perfeita sobrepostos tanto na construção de acordes como em linhas melódicas (Figs. 46 a 48). Aqui, Lopes-Graça faz um aproveitamento fantástico das cordas soltas da guitarra, uma vez que esta é afinada por intervalos de quarta.



Fig. 46. Partita – Intermezzo (cc. 15-25)



Fig. 47. Partita – Intermezzo (cc. 1-7)



Fig. 48. Preludio e Baileto – Baileto (cc. 73-92)

A música de Lopes-Graça, podemos dizê-lo por último, faz por diversas vezes alusão ao timbre da guitarra. Daí que, transcrições que Piñero Nagy efectuou de alguns dos seus Romances para Piano e voz, tenham encaixado de uma forma tão natural neste instrumento. “É de assinalar ainda nos *Três Velhos Fandangos Portugueses*, e mais acentuadamente no segundo (talvez por ser o mais lírico), uma escrita pianística que procura deliberadamente a aproximação tímbrica e estilística da guitarra (hispânica), o que nos reconduz uma vez mais ao iberismo (a música portuguesa é ibérica...). Convém notar, a propósito, que, na sua primeira versão, estas peças foram escritas para cravo: o facto de a corda ser, no cravo, “picada” e não percutida aparenta-o timbricamente com a guitarra (hispânica), em que a corda é dedilhada. Mas, por demasiado pianísticas, em breve Lopes-Graça as devolveu ao piano. Basta no entanto,

*a simples audição para compreender, sem necessidade de outros esclarecimentos, que nelas o piano se impõe sobretudo como instrumento de corda.*”<sup>26</sup>



Fig. 49. Capa de Pedro Avelar (1977).

Após esta breve análise, podemos concluir que todos os processos de que, na sábia observação de Jorge Peixinho, Lopes-Graça se serve na construção da sua obra, são fáceis de detectar também na música para guitarra: tempo musical, compassos, pulsações, ritmos utilizados, jogos de notas, harmonização e conjugação com a palavra que, mesmo não sendo dita, estava indiscutivelmente associada à sua música, são aspectos que traduzem toda a linearidade da sua obra: “*A relação dialéctica estabelecida entre metros regulares e irregulares, ritmos racionais e irracionais, vinculação ou desvinculação a uma pulsação motora, tempos fixo ou variáveis, terá uma origem no próprio estudo da prosódia da língua portuguesa. (...), que aí reside, a meu ver, o mais legítimo e fecundo «nacionalismo essencial» de Lopes-Graça.*”<sup>27</sup>

<sup>26</sup> CARVALHO, Mário Vieira de, in **fernando lopes-graça** Centenário do Nascimento 1906-2006 (int. Olga Prats, Celeste Lino, Manuel Pico, Vasco Barbosa, Grazi Barbosa), Companhia Nacional de Música, S.A.

<sup>27</sup> PEIXINHO, Jorge, *Op. Cit.* 1993, p. 9.

### **3. Conteúdo interno das danças**

Neste capítulo pretende-se fazer um enquadramento histórico e uma breve caracterização das danças utilizadas por Fernando Lopes-Graça nas sua obra para guitarra solo. Para isso, recorreremos à bibliografia mais expedita que nos permitisse sintetizar as principais características de cada dança, por forma a proceder a uma comparação com as estruturas utilizada por Lopes-Graça, a saber: o *Dicionário da Música e Músicos*, o *Dicionário Oxford de Música* e o *Dictionary of Music*<sup>28</sup>.

Como vamos poder constatar, à excepção da *Sonatina*, todas as suas peças para guitarra solo têm como título o nome de danças, o que sugere uma certa predilecção por este tipo de formas antigas, e, “*É por isso que as canções e danças provenientes dos meios rurais lhe interessam tanto pelas potencialidades musicais – no sentido de reconhecer nelas algo de estimulante para o seu projecto de compositor – como pela vivência, idiossincrasia, experiência social que incorporam.*”<sup>29</sup>

A apresentação das danças intenta, sempre que possível, respeitar a ordem usada pelo compositor, permitindo deste modo perceber o fio condutor. Na *Partita*, as peças constituintes surgem isoladamente e todas elas têm um carácter muito próprio e distinto entre si (*Preludio*, *Passeio*, *Vilanela*, *Intermezo*, *Balada* e *Jota*). No testemunho de Piñero Nagy, a *Partita* continha inicialmente sete danças, mas, a seu conselho, porque a considerara uma obra demasiado longa, foi-lhe retirada o *Movimento Perpétuo*, que passou a ser o terceiro andamento da *Sonatina*. De todo o modo, resulta clara a intenção de alternar andamentos vivos com andamentos mais calmos, às vezes num mesmo trecho.

O caso do *Prelúdio e Baileto*, é diferente. Trata-se duma peça pensada e composta como um todo. Vale a dizer que só faz sentido apresentar-se em concerto tal como o Compositor a idealizou. Não se pode tocar o *Preludio* sem o *Baileto*, nem o contrário.

Não assim relativamente à *Partita*. Não faltam guitarristas a apresentar em público apenas algumas das peças que a integram, por as considerarem isoláveis, numa atitude que terá alguma coisa a ver com o que se praticava no séc. XVIII relativamente, por exemplo, à *suite* (as partitas de Bach outra coisa não são senão *suites*).

---

<sup>28</sup> Referência completa disponível na bibliografia.

<sup>29</sup> VIEIRA de CARVALHO, Mário, *Pensar a Música; Mudar o Mundo: Fernando Lopes-Graça*, Porto, 2006, p.21.

Procedimento idêntico se verifica também em relação às *Quatro Peças*. No entanto, nas *Quatro Peças*, podemos considerar que Lopes-Graça tentou de uma forma mais consciente, estabelecer uma relação mais próxima entre elas, contrariamente ao que sucede na Partita.

### **3.1. Prelúdio**

O prelúdio é, em geral, uma peça musical que precede outra qualquer, por exemplo, uma fuga, o primeiro andamento de uma *suite*, introdução orquestral de uma ópera ou uma peça do serviço religioso. *“Embora, a partir do século XIX, este termo tenha sido incorrectamente conotado como uma peça sem função introdutória, explorando normalmente um motivo simples”*.

Os prelúdios evoluíram, durante os séculos XV e XVI, de pequenas improvisações feitas por alaudistas, enquanto verificavam a afinação dos seus instrumentos, e organistas e tocadores de teclas, quando davam a afinação para os cânticos religiosos a ser entoados e preparavam a voz ou o instrumento, chamando assim, ao mesmo tempo, a atenção dos ouvintes para o que de momento lhes interessava.

“Não tem uma forma definida”; não corresponde a uma forma fixa.

Usualmente, são considerados três tipos de prelúdios:

1. Um deles não apresenta nenhuma sequência, embora possa preceder uma peça ou conjunto de peças no mesmo modo ou tonalidade (caso dos primeiros prelúdios a serem compostos);
2. Outro, é aquele que é composto com o objectivo de ter uma ordem lógica e específica, ou seja, introduzindo uma sequência de peças (Fig. 50);



Fig. 50. Sonata IX – Op. V – A. Corelli

3. Por último temos o prelúdio que não se insere em qualquer tipo de sequência, como peça isolada (Fig. 51).



Fig. 51. Anonyme – Prélude d'orgue (1531),

Extrait de 13 motets et un prélude, transcr. d'après Y. Rokseth

Lopes-Graça utilizou a forma prelúdio de duas maneiras distintas: se na *Partita* aparece como peça introdutória e não tendo qualquer ligação formal com as restantes peças, já no *Prelúdio e Baileto* surge como parte de um todo, ou seja, duma obra à imagem dos prelúdios e fugas de J. S. Bach.

Qualquer dos dois não obedece a uma forma predefinida. São mais ao estilo da livre improvisação. Como convém.

O prelúdio de *Prelúdio e Baileto* utiliza um canto modal (Fig. 52), em que o motivo melódico vem sujeito a uma constante flutuação métrica e a uma ligeira fragmentação através de saltos de oitavas. A sublinhar o canto, uma harmonia pontuada por *ostinati*, criando polirritmias subtis.



Fig. 52. Prelúdio e Baileto (cc. 1 a 4)

Após esta breve introdução, cc. 1 a 11, Lopes-Graça vai intercalar o motivo inicial do Prelúdio com um outro, em que o canto estabiliza (dando uma sensação de calma), acompanhado agora por um movimento do baixo por quartas (Ré/Lá), e por uma voz mais aguda a contratempo. Este movimento termina no c. 19 com a estabilização deste segundo motivo (Fig. 53).

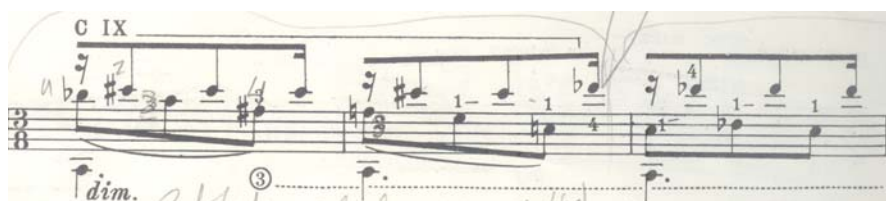


Fig. 53. Prelúdio e Baileto (cc. 19 a 21)

Uma nova secção surge no c. 30 (Fig. 54), com grandes saltos entre notas graves e agudas, de novo intercalados com o gesto inicial do prelúdio. Estes saltos dão-nos a sensação de uma dança.



Fig. 54. Prelúdio e Baileto (cc. 30 e 31)

No c. 42 (Fig. 55), é iniciada uma curta secção cadencial que conduz a uma outra em que o baixo toma conta da situação num movimento ascendente e descendente por quartas, tão ao gosto do Compositor, só travado por um curto motivo recalcitrante no agudo que, por sobre uma percussão a contratempo, desemboca na secção descendente do motivo inicial. É retomado, de seguida, o contraponto, à imagem da segunda secção do prelúdio, agora de uma forma mais complexa.

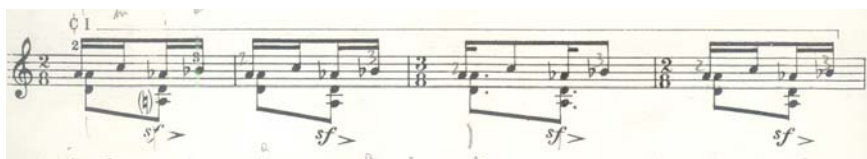


Fig. 55. Prelúdio e Baileto (cc. 42 a 45)

Na Coda, c. 88 (Fig. 56), é introduzido um ritmo ternário em tempo de valsa, que curiosamente vai ser o do início do Baileto, como que fazendo uma antecipação, ou uma preparação para o que há-de vir a seguir, acabando em crescendo rítmico e dinâmico, com um acorde *rasgueado*.



Fig. 56. Prelúdio e Baileto – Preludio (cc. 88 e 89)

Como já foi referido no capítulo anterior (p. 19), o prelúdio da *Partita* usa uma melodia em segundas menores a que o acompanhamento por um baixo de *Alberti* em intervalos de quarta confere um carácter etéreo (Fig. 57). Esta regularidade é, de quando em vez, quebrada pela utilização de tercinas no movimento do baixo.



Fig. 57. Partita – Prelúdio (cc. 1 a 3)

À melancolia estabelecida contrapõe o compositor uma secção, cc. 30 a 34 (Fig. 58), em que há uma aceleração rítmica da melodia com um acompanhamento de acordes a contratempo.





Fig. 58. Partita – Prelúdio (cc. 30 e 31)

De volta à estabilidade inicial, c. 35, somos conduzidos por um movimento melódico em tercinas até ao “*un poco agitato*”, c. 48 (Fig. 59).



Fig. 59. Partita – Prelúdio (cc. 47 e 48)

Este, por sua vez, vai acalmando para, após nova estabilização no motivo inicial, conduzir à Coda, c. 61 (Fig. 60).

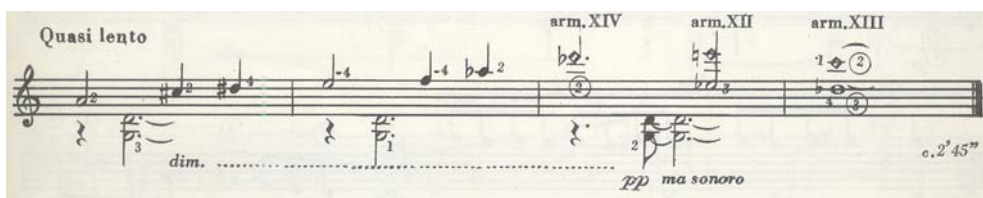


Fig. 60. Partita - Prelúdio (cc. 61 a 64)

O prelúdio das *Quatro Peças* é, em termos de textura, parecido com o prelúdio da *Partita*, embora na secção inicial a sua melodia surja de forma um pouco mais imprevisível, com um acompanhamento mais instável. Esta ondulação mantém-se até à próxima secção (Fig. 61). “(...) a insistência na repetição de oscilações em torno do centro modal de alguns (campos harmónicos) torna-o mais dolente, como que na insistência de um queixume (...)”.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> DUARTE, João Pedro, *Prelúdio e Baileto: obra bimodal para guitarra?*, Lisboa, 1999, p. 12.



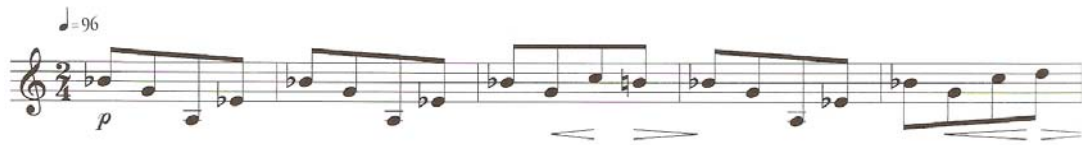


Fig. 61. Quatro peças para guitarra – Prelúdio (cc. 1 a 5)

Na segunda secção, c. 49 “*Un poco agitato*” (Fig. 62), temos um movimento melódico a duas vozes, mais rítmico, seguido de uma linha melódica por graus conjuntos que conduz à Coda c. 71 (Fig. 63).

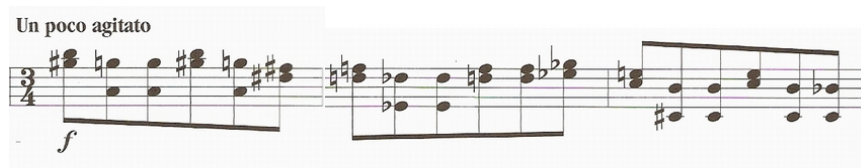


Fig. 62. Quatro peças para guitarra – Prelúdio (cc. 49 a 51)



Fig. 63. Quatro peças para guitarra – Prelúdio (cc. 71 a 84)

### 3.2. Baileto

Na sua forma original (balletto), o baileto é uma dança italiana dos séculos XVI e XVII, ocasionalmente chamada de *bal* ou *ballo*. Podem ser considerados três períodos distintos de desenvolvimento do baileto: dois instrumentais e um vocal; para alaúde, durante a segunda metade do século XVI; para voz, de 1591 até, aproximadamente, 1623; e para música de conjunto a partir de 1616 até ao final do século XVII.

Na segunda metade do século XVI, havia, em Itália, várias espécies de bailetos, consoante fosse a origem: francesa, polaca, alemã ou boémia (Fig. 64).

Já no século XVIII, apareceram bailetos para guitarras de cinco ordens.



Fig. 64. Baileto – Gio Battista Granata

O baileto consiste quase sempre em duas secções repetidas, cada uma com um número variável de compassos. As suas principais características passam por uma qualidade tonal simples e homofónica, com motivos rítmicos breves e animados, notas repetidas e recurso a padrões melódicos. Igualmente, as marcações de tempo variam muito, desde o *adagio* até ao *presto*.

Esta forma apresenta alguma proximidade com a *allemande*, no que concerne à forma e à posição numa *suite* de danças, por regra a primeira.

O carácter dançante do *Baileto* de Lopes-Graça está bem patente no compasso ternário apresentado no início (semicolcheia=138) (Fig. 65). As duas notas repetidas na segunda e terceira partes do compasso, com um ligeiro acento na primeira, após o acorde da primeira parte, são o motivo rítmico que confere a sensação de um tempo de “valsa”. No terceiro compasso, é ligeiramente quebrada a regularidade rítmica pelo ritmo sincopado do baixo. Esta sequência de três compassos surge consecutivamente na primeira secção do *Baileto*. Com uma ligeira aceleração do tempo, semicolcheia=152, entrámos numa secção que, através da inclusão progressiva de motivos melódicos e rítmicos, leva à maior e mais instável secção do Baileto (Fig. 66).



Fig. 65. Prelúdio e Baileto – Baileto (cc. 1 a 3)

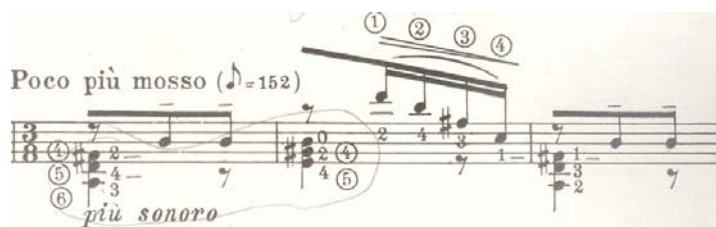


Fig. 66. Prelúdio e Baileto – Baileto (cc. 13 a 15)

Nesta secção (*Un poco animato* – semicolcheia=160) utiliza a repetição não de simples notas mas de acordes recorrendo à divisão da segunda e terceira partes do compasso, conferindo, assim, uma sensação mais intensa de movimento. Lopes-Graça usa, de novo, uma sequência de três compassos, que não repete, utilizando logo de seguida ritmos sincopados através do uso de hemíolas e mudanças de compasso, quebrando desta forma a sensação de estabilidade da primeira parte (Fig. 67).

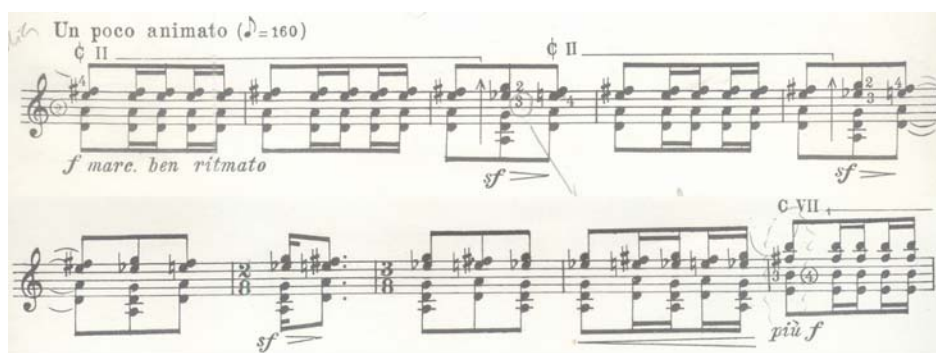


Fig. 67. Prelúdio e Baileto – Baileto (cc. 36 a 45)

A transição para o final (Coda), cc. 94 a 109 é feita recorrendo a um abrandamento rítmico até se alcançar a sensação de regularidade rítmica inicial, onde o motivo rítmico-melódico é repetido até se diluir (Fig. 68).



Fig. 68. Prelúdio e Baileto – Baileto (cc. 90 a 93)

### 3.3. Partita

Julga-se que o termo partita, foi utilizado pela primeira vez por Vincenzo Galilei's no ano de 1584, no manuscrito *Libro d'intavolatura di liuto*. No entanto, “A tradição de chamar Partita a uma composição por partes começou com as Seis Partitas no *Klavierübung* de Bach (1731)”<sup>31</sup> (Fig. 69)



Fig. 69. Klavierübung I – 6 Partiten – J. S. Bach – Urtex Ed.

É um termo utilizado para denominar uma variação, uma peça, um conjunto de variações ou uma suite (Fig. 70), bem como outros géneros que contenham vários andamentos.

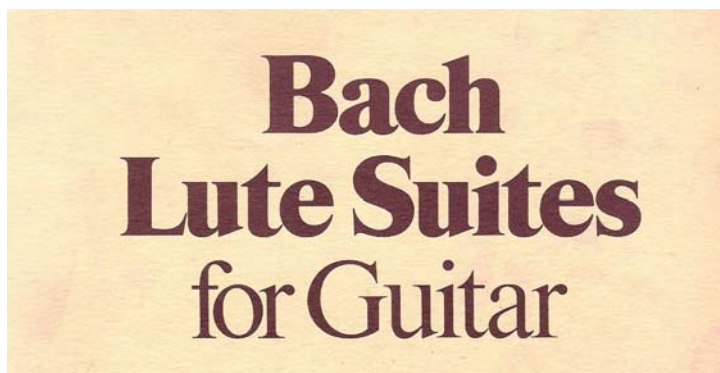


Fig. 70. Lute Suites for Guitar – J. S. Bach – Ariel Publications

<sup>31</sup> KENNEDY, Michael, *Dicionário Oxford de Música*.

A *Partita* de Lopes-Graça é uma obra que engloba seis danças – *Prelúdio, Passeio, Vilanela, Intermezzo, Balada e Jota*. Embora, numa primeira abordagem, não se vislumbre facilmente algum tipo de relação entre elas, uma análise mais aprofundada permite encontrar relações mais estreitas entre o material usado nas várias peças. O material em comum passa por: predomínio das quartas na harmonia; uso de motivos melódicos/rítmicos curtos e, geralmente, recorrentes; uma grande clareza formal.

### 3.4. Paseo/Passeio

É um tipo de *ritornello* (*ripresa*) similar à *passacaille*. Apareceu pela primeira vez na “*Guitarra Espanhola*” de Joan Carlos Amat, publicada originalmente em 1596, contudo, a mais antiga cópia sobrevivente data de 1627. Gaspar Sanz (1674) descreveu os *paseos* e *passacalles* de Amat e usou os dois termos alternadamente nos títulos das suas próprias composições.

Pablo Minguet y Irol numa parte do seu tratado (*Reglas y Advertencias Gerais*, Madrid, 1774) refere o livro de Amat e substitui a palavra *passacalle* por *paseo* (Fig. 71).

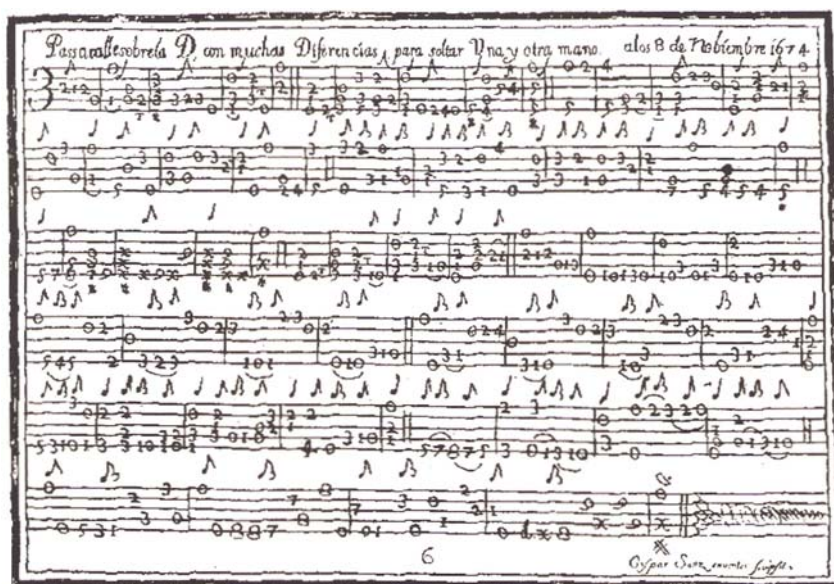


Fig. 71. Passacalle – Gaspar Sanz (Tablatura Original de 1675)

Juan Cabanilles escreveu cinco conjuntos de variações para teclado chamadas *passacailles* e quatro outros *paseos*. O termo aparece com uma conotação coreográfica



[illegible]

A insistência nos acordes repetidos, seguidos de uma escala ascendente, está presente numa primeira parte da peça, embora com algumas variações rítmicas. Esta secção está marcada pela repetição deste processo, a que se contrapõe, estendendo-se até ao final, a secção seguinte, de um carácter um pouco mais lírico e leve, assente numa melodia mais perceptível e clara, com início no c. 47 (Fig. 73).



### 3.5. Villanella

48

Engloba uma grande variedade de estilos, cujas principais características são: contraponto simples de nota contra nota; textura homofónica simples e relacionada com a tonalidade, sendo a voz aguda retirada, algumas vezes, de fontes populares; ritmos regulares declamatórios com movimento sincopado; uso frequente da divisão binária ou da forma AABCC (Fig. 74). Este tipo de composição esteve também muito associado à encenação de comédias.



Fig. 74. Villanelle - Ghinolfo Dattari, 1568

Após 1570, sofre influências do *madrigal* (letra e música), designadamente pelo recurso pontual a passagens em contraponto imitativo, com típicos motivos madrigalescos, embora persista a utilização de três vozes e das quintas consecutivas (paralelas) características da sua expressão napolitana. Progressivamente, o baixo vai-se tornando mais independente das partes superiores que se movem em terceiras.

Era frequentemente acompanhada por alaúde ou guitarra e, também, por instrumentos de percussão.

A utilização deste termo no século XIX para denominar uma peça surge como uma reminiscência de outra época, sem significado específico e sem ligação com o género do século XVI.

Lopes-Graça utiliza uma textura simples e homofónica de acordo com as características originais de composição desta peça. Esta organização está bem patente ao longo de toda a peça de uma forma tão clara que é perceptível visualmente. Nos primeiros dois compassos temos os ritmos regulares, nos dois seguintes o movimento sincopado (Fig. 75).



Fig. 75. Partita – Vilanela (cc. 1 a 4)

Esta sequência de quatro compassos é usada recorrentemente ao longo da peça, com excepção do “*Meno mosso, tranquillo*” (Fig. 76).



Fig. 76. Partita – Vilanelas (cc. 26 a 31)

A secção central é caracterizada por uma melodia simples e em *crescendo* criando uma intensificação rítmica na sua parte final. De volta ao tema inicial, o motivo é agora utilizado a duas vozes, em jeito de pergunta/resposta (Fig. 77), criando alguma instabilidade e fazendo a passagem para a última secção que se prolonga até um extinguir faseado dos motivos utilizados, causando uma sensação de perda, de desaparecimento de peças/notas (Fig. 78).



Fig. 77. Partita – Vilanelas (cc. 67 a 69)



Fig. 78. Partita – Vilanelas (cc. 82 a 87)

### 3.6. Intermezzo

*Intermezzo* significa, textualmente, “no meio”. Foi no século XVI que surgiu o hábito de intermear madrigais ou canções ao longo das representações teatrais (frequentemente de Plauto ou de Terêncio). Paulatinamente, essas formas vieram a assumir a designação da função que eram chamadas a desempenhar – *intermezzi*.

O termo fará uma longa carreira, chegando, no séc.XVIII, a abranger toda uma



ópera bufa intercalada no intervalo entre actos duma ópera séria, como foi o caso emblemático da *Serva Padrona*, destinada a tornar-se mais célebre do que a própria ópera séria a que serviu de *intermezzo* (Fig. 79).

*Barca di Venezia per Padova*

2. INTREMEDIO DE PESCAORI  
IN LINGUA VENETA ANTICA

*cantate piano*  
Pe - sca - o - ri,  
Pe - sca - o - ri, pe - sca - o - ri,  
Pe - sca - o - ri,  
*cantate forte*  
O - stre - ghe da bru - az - zo,  
*cantate piano*  
Pe - sca - o - ri, pe - sca - o - ri,

Fig. 79. *Intremedio de Pescaori* – Adriano Banchieri

Pode funcionar como ponto de relaxamento entre peças que não tenham nenhuma ligação musical ou dramática, ou pode estar ligado ao final de uma e início de outra peça. Pode igualmente surgir como trio num minueto.

No século XIX, o termo passou a aplicar-se, do mesmo modo que o interlúdio, a uma pequena peça instrumental inserida numa ópera para denotar um lapso de tempo.

Pode ainda surgir como um pequeno andamento numa sinfonia, concerto ou sonata, por ex: o andamento lento do Concerto para Piano de Schumann, e também como pequenas peças para piano de Brahms ou Schumann.

O *Intermezzo* que surge como a quarta peça da *Partita* de Lopes-Graça tem um carácter lírico e muito livre. “*Senza rigore*” é a indicação que Lopes-Graça coloca no início, anunciando todas as variações de tempo e carácter durante a sua execução. Curiosamente, é a peça da *Partita* com mais indicações adicionais de *tempo* e de *dinâmica* (Fig. 80). Chega a parecer peça que englobe pequenos momentos de outras, como se de uma suite/partita se tratasse, com todas as suas peças de diferentes estilos. Na verdade, Lopes-Graça parece trazer para aqui pequenos excertos das outras peças que formam o conjunto da obra.



Fig. 80. Partita – Intermezzo (Indicações adicionais)

Como podemos constatar, são visíveis mudanças de tempo e carácter ao longo da peça, tendo essas mudanças características tão diferentes que se torna impossível encontrar um fio condutor. Sendo uma peça tão rica a todos os níveis, é justo considerá-la como um dos mais inspirados trechos para guitarra do Compositor.

### 3.7. Balada

O significado de balada deriva do Provençal *balar*, ou seja, dançar. É um tipo de peça popular conhecido por toda a Europa desde a Idade Média, que cedo combinou elementos de narrativa, diálogo dramático e lírico.

A balada enquadra-se, como forma fixa, no período da *Ars Nova*, em França, juntamente com os *rondéis* e *virelais*. As baladas de Machaut compunham-se usualmente de três ou quatro estrofes, todas elas cantadas com a mesma música e seguidas de um refrão (Fig. 81).



Fig.81. *Ballade pour Harpe Celtique* – Jeanne-Marie Laruelle

A partir de 1831, encontramos o termo *balada* aplicado a peças instrumentais, normalmente para piano, num estilo narrativo. Célebres as quatro de Chopin, o primeiro a servir-se daquela designação.

Entre nós recentemente, a balada parece ter-se confundido com o romance narrativo e sentimental. Assim a interpretam os estudantes de Coimbra que, ao terminarem os seus cursos, a incluem na festa de despedida da velha Cidade Universitária, para cantarem, lágrimas nos olhos, as saudades do que fica e não volta – a mocidade.

Lopes-Graça apresenta-nos um tempo lento com uma melodia simples contraposta a uma trama de grande densidade harmónica, que lhe confere um carácter entre dramático e lírico (Fig. 82). Este contraponto desenvolve-se até chegar a uma

secção um pouco mais calma (*Tranquillo*), c. 19 (Fig. 83) que, após alguns compassos de uma notória estabilidade, se vai precipitando num adensar rítmico-melódico, em *crescendo*, e *animando* até ao “*Più mosso, grazioso*” c. 39 (Fig. 84). Esta secção central assume o ritmo de fandango. A balada conclui por uma coda c. 61, novamente com um carácter lírico e expressivo, utilizando a melodia inicial à oitava, desta vez com um acompanhamento mais simples e pausado. No entanto, com a inclusão de uma terceira voz a contratempo cria um movimento sincopado que prepara o final em *crescendo* e acentuado (Fig. 85).



Fig. 82. Partita – Balada (cc. 1 a 4)



Fig. 83. Partita – Balada (cc. 19 e 20)



Fig. 84. Partita – Balada (cc. 34 a 42)



Fig. 85. Partita – Balada (cc. 61 a 71)

### 3.8. Jota

É uma dança ou canto popular espanhol de ritmo ternário rápido. Executa-se aos pares, os braços levantados, sem que os bailarinos se toquem. De proveniência aragonesa é praticada também em Navarra, nas províncias de Santander, Valença, Murcia, Alicante, Ilhas Baleares, Canárias e mesmo em Castela e Leão (Fig. 86). É tal a estima que os Aragoneses têm por esta forma de cantar alegre e espirituosa, que por vezes, a introduzem nos templos, especialmente na noite de Natal, sem que por isso a sua devoção diminua, no acto religioso.



Ů 1504

# Siete Canciones populares Españolas

(SEPT CHANSONS POPULAIRES ESPAGNOLES)



Transcription pour Chant et Guitare  
par Miguel LLOBET  
Révisé par Emilio PUJOL

Manuel de FALLA

## IV. JOTA

(JOTA)

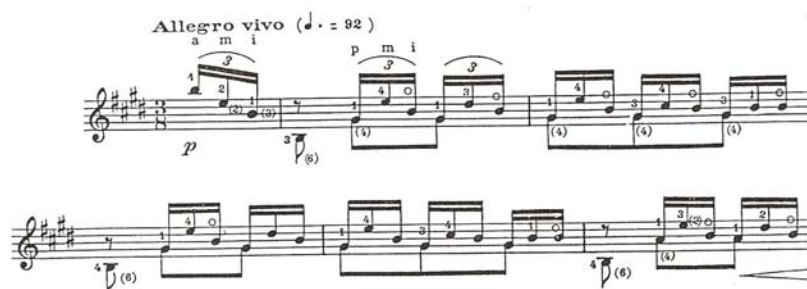


Fig. 86. *Siete Canciones Populares Españolas* – IV. Jota – Manuel Falla

Pensou-se durante muito tempo que teria sido inventada pelo mouro valenciano Aben Jot, refugiado em Calatayud, no século XII. Como o *fandango*, a *jota* pode também advir da dança antiga chamada *canário*. Glinka e Liszt, além de muitos compositores espanhóis, utilizaram a jota em várias peças orquestrais; Tárrega usa-a nas suas composições para guitarra solo. A par do *Intermezzo*, a *Jota* de Lopes-Graça é, de todas as danças que integram a *Partita*, a que apresenta maior variedade e riqueza de elementos, tal como a de Tárrega.

Desde logo afigura-se-nos bastante fiel às suas origens. A indicação metronómica, bem como as indicações de dinâmica vincam bem o seu carácter rítmico, mexido, *mf.* e *stacc.* (Fig. 87). Ao longo da peça vão surgindo novos elementos melódicos e rítmicos que, ao nível da percepção, parecem surgir de forma quase aleatória, nunca deixando de transmitir o seu carácter dançante.

Esta é, talvez, a peça mais orquestral de Lopes-Graça para guitarra, tais são os efeitos utilizados. A utilização de oitavas, *rasgueados*, vários tipos de percussão, harmónicos, *pizzicato*, associados a uma grande variedade tímbrica e à flutuação rítmica fazem dela, também, a mais complexa, designadamente do lado da interpretação.

Os novos elementos referidos, não se limitam a suceder-se, misturam-se, criando uma densidade musical muito cerrada. Com uma secção “*Tranquilo*” (Fig. 88), em harmónicos, prepara a Coda “*Animato*”, de acordes poderosos e *rasgueados*, de

autêntica guitarra espanhola, intercalados com o motivo melódico inicial (transposto uma quarta acima) (Fig. 89). Após um *piano* súbito vai em *crescendo* e *avivando* até aos dois acordes finais, acentuados e em *fortíssimo* (Fig. 90).



Fig. 87. Partita - Jota (cc. 1 a 5)



Fig. 88. Partita - Jota (cc. 128 a 136)



Fig. 89. Partita - Jota (cc. 136 a 141)



Fig. 90. Partita - Jota (cc. 152)

### 3.9. Fantasia

Esta forma surgiu no século XVI. Não apresenta procedimentos estruturais estabelecidos, ou seja, é uma composição instrumental livre de estilo imitativo em que uma ideia musical conduz a outra sem que haja uma dependência na forma, sugerindo

improvisação. Difere do *ricercare* no uso de novo material temático, embora nos séculos XVII e XVIII se tenha verificado uma fusão destas duas formas.

Este tipo de composição era, geralmente, contrapontístico e em várias secções, muitas vezes com um tema comum, constituindo-se como uma forma antecedente das variações. Embora fosse uma peça de cariz instrumental, imitava os *motetos* vocais, nos quais são empregues secções monotemáticas (Fig. 91).



Fig. 91. Luis Milan (1561) – *Fantaisie du 6ème ton* (transcr. J. Chailley)

Alguns compositores usaram o termo *fantasia* em obras para órgão, em que é evidente o carácter improvisatório ou de execução livre. De facto, nesta altura e por oposição, a fuga já tinha uma forma rigorosamente definida, pelo que, sempre que era necessário alguma liberdade de movimentos, se recorria à forma *fantasia*.

Pode também ser considerada como uma composição que compreenda uma cadeia de melodias ou como uma secção de desenvolvimento na forma sonata.

No século XIX, a *fantasia* adopta uma forma livre, de variações e desenvolvimentos temáticos, sobre trechos de óperas. Os compositores da época serviam-se deste género exclusivamente para fins virtuosísticos.

A *Fantasia* de Lopes-Graça é iniciada por uma melodia em ritmo de galope (semínima = 112), colcheia com ponto/semicolcheia, com resposta de um baixo com ritmo mais pausado, duas colcheias (Fig. 92). Após um pequeno desenvolvimento destes motivos, chegámos a uma fase de maior acalmia rítmica, terminada com um acorde em suspensão.





Fig. 92. Quatro Peças - Fantasia (cc. 1 e 2)

Na secção seguinte, cc. 22-70, deparamos com um *ostinato* que surge e se desenvolve em diferentes tessituras a partir do unísono (Fig. 93). Após segundo exercício do mesmo motivo (uma terceira acima), somos conduzidos a uma secção “*Un poco agitato*” que prepara o desenvolvimento, utilizando de uma forma resumida elementos ritmo-melódicos apresentados nas duas secções anteriores. É ainda de salientar que o tempo usado é sensivelmente metade do inicial (semínima = 63) (Fig. 94).

O final (Fig. 95) é de novo lançado com o motivo rítmico inicial e impulsionado com acordes em tercinas, concluindo com um acorde *fortíssimo*, a contratempo (Fig. 96).

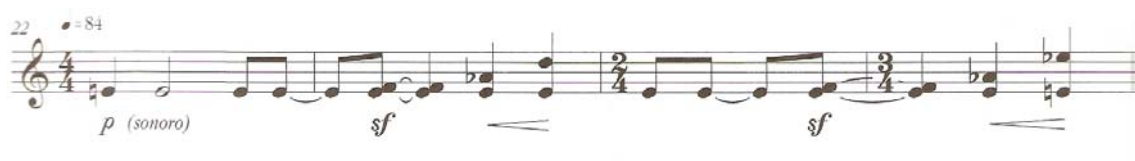


Fig. 93. Quatro Peças – Fantasia (cc. 22 a 25)

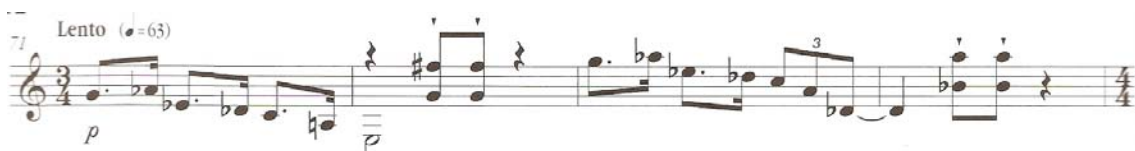


Fig. 94. Quatro Peças – Fantasia (cc. 71 a 74)



Fig. 95. Quatro Peças – Fantasia (cc. 102 a 104)

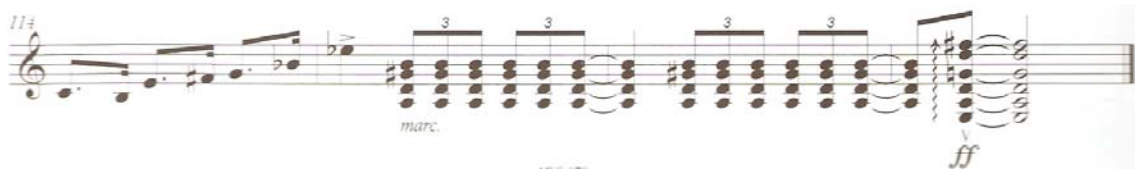


Fig. 96. Quatro Peças – Fantasia (cc. 102 a 104)

### 3.10. Pastorella

Começou por ser uma peça de teatro que, em França, era musicada. No século XVIII surge como uma canção ligeira do tipo pastoral, interpretada por trovadores ou troveiros. É um tipo de composição vocal ou instrumental, que sugere uma temática rústica ou bucólica, a imitar frequentemente a flauta de um pastor (cena campestre). (Fig. 97)

Fig. 97. Adriano Banchieri – Danza di pastorelle (Il Zabaione Musicale)

A *Pastorella* de Lopes-Graça é a duas vozes, movimentando-se cromaticamente a voz grave (Fig. 98). A relação rítmica verificada na melodia, vai-se repetir ao longo de quase toda a primeira secção. O desfazer desta continuidade serve para nos conduzir ao momento seguinte. Aqui, c. 45, estamos perante uma dança rústica mais viva e marcada por acordes, como um fandango (Fig. 99). O final é anunciado pela percussão na caixa da guitarra, alargando o ritmo para nos levar de novo ao motivo inicial (Fig. 100). Desta vez, temos um final em *diminuendo* rítmico e dinâmico que acaba suspenso num intervalo de oitava, em que a nota aguda é um harmónico (Fig. 101).

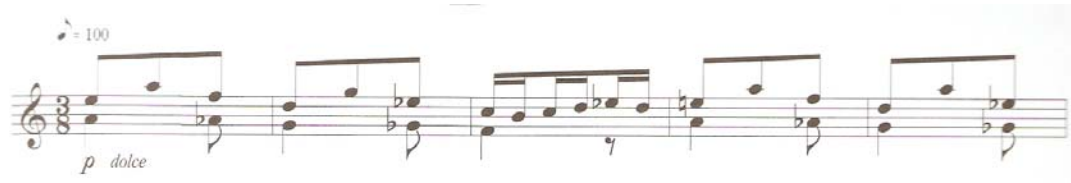


Fig. 98. Quatro Peças – Pastorela (cc. 1 a 5)



Fig. 99. Quatro Peças - Pastorela (cc. 45 a 49)



Fig. 100. Quatro Peças - Pastorela (cc. 66 a 72)



Fig. 101. Quatro Peças - Pastorela (cc. 90 a 93)

### 3.11. Folia

É uma das numerosas danças e canções dançadas de origem popular, que foram desenvolvidas na península ibérica no fim da idade média, e que foram utilizadas no seu contexto original durante um período bastante longo, antes de serem introduzidas no reportório polifónico vocal e instrumental da corte no fim do século XV e finais do século XVI. (Fig. 102)

## La Folia

Bearbeitet von  
Fritz Kreisler

Arcangelo Corelli



Fig. 102. Arcangelo Corelli – *La Folia* für Violine und Piano

A sua origem Portuguesa é demonstrada por um teórico espanhol, Francisco de Salinas, no seu tratado “*De Musica Libri Septem*”, e esta vem mencionada pela primeira vez em diversos documentos portugueses no fim do século XV, entre outros, nas peças do criador do Teatro da Renascença em Portugal, Gil Vicente.

Por outro lado, ao longo dos séculos XVI e XVII, as crónicas portuguesas da época fazem constantemente referência a grupos de camponeses que eram chamados para virem dançar a *folia* aos castelos de alta nobreza por ocasião de festas, como casamentos e nascimentos.

Nesta época, o ritmo da *folia* era ainda muito incerto: o alaudista espanhol Alonso Mudarra por 1546 transcreveu uma em ritmo binário, ao passo que, na mesma altura (1547) Enriques de Valderrabano faz a transcrição de outra em compasso ternário, que depois se fixou.

A *folia* foi utilizada até aos nossos dias por vários compositores como um baixo ostinato para variações, o que podemos constatar em obras de Vivaldi, Corelli, Liszt ou Rachmaninov, entre outros.

Juntamente com o *Intermezzo* e a *Jota*, esta é uma das peças de Lopes-Graça, que apresenta uma maior variedade de elementos, mesmo se fica um pouco aquém das anteriores. Esses elementos surgem alternados e de uma forma cadencial muito rápida, característica da *folia* – “(...) trechos de carácter diferente e, muitas vezes, opostos – por exemplo: repetições encantatórias de dois sons, cantos modais sobre uma pedal,

ritmos marcados e frenéticos com recurso a efeitos de percussão. À inconstância das diferentes secções, junta-se a fixação do motivo que teima em surgir.”<sup>32</sup>

Lopes-Graça apresenta-nos um motivo construído por um agregado arpejado que se repete de dois em dois compassos (Fig.103), sendo este intercalado com pequenas variações desse mesmo motivo. A primeira secção termina por uma nota pedal (Lá) e com acordes pontuados que nos transportam a um momento mais calmo c. 27, em que temos uma melodia simples acompanhada por acordes.



Fig. 103. Quatro Peças – Folia (cc. 1 a 4)

De regresso ao motivo inicial, somos agora conduzidos a uma nova parte, em que o jogo rítmico de dois sons contracena com um baixo e percussão, mas que depressa se desvanece e nos conduz de volta ao motivo inicial. Desta vez, Lopes-Graça, intersecta as duas primeiras secções, pois temos agora uma melodia que, apesar da sua simplicidade, é acompanhada por acordes mais consecutivos, dando ideia de um maior movimento.

Um breve alargamento do arpejo inicial conduz-nos a uma outra secção “Agitato” (Fig. 104), em que temos uma variação do motivo inicial, utilizando para isso os silêncios (pausas) e a percussão.



Fig.104. Quatro Peças – Folia (cc. 105 a 107)

Mais uma vez, um abrandamento rítmico leva-nos a uma secção de preparação para o grande final (Fig. 105). Utiliza uma linha melódica por segundas maiores, culminando numa nota aguda longa acompanhada por acordes, em que é criada uma certa dúvida em relação ao seu desenrolar. Dois compassos de aceleração e estamos, de

<sup>32</sup> DUARTE, João Pedro, *Op. Cit.* 1999, p. 13.

novo, de volta ao motivo inicial que se desenrola para um final em acordes fortes e acentuados (Fig.106).

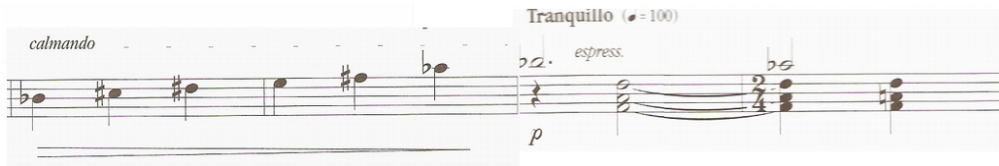


Fig. 105. *Quatro Peças – Folia* (cc. 123 a 126)

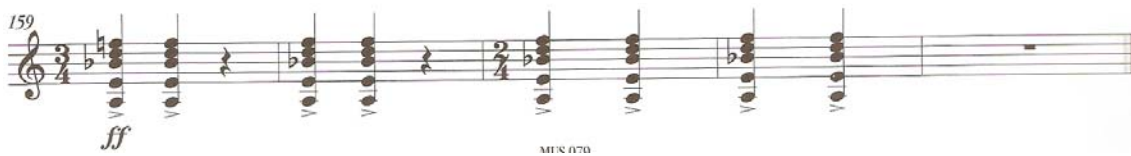


Fig. 106. *Quatro Peças – Folia* (cc. 159 a 163)

### 3.12. Sonatina

Como foi referido anteriormente, a *Sonatina*, composta em três andamentos, é a única obra para guitarra solo em que as suas partes não têm como título nomes de danças. No entanto, não deixa de ser interessante fazer uma breve abordagem à forma como surgiu e às características de cada uma dessas partes. “A *Sonatina* é composta para «completar» o *Movimento Perpétuo*, actualmente seu terceiro andamento previamente composto como peça integrante da *Partita*, entre a *Balada* e a *Jota*. Na revisão da *Partita* pela sua extensão, decidiu-se excluí-lo. Quando, de uma audição privada em que, Piñero Nagy, executando o *Movimento Perpétuo*, sugere a Lopes-Graça, a inclusão desta peça numa outra de maiores dimensões, este corresponde trazendo-lhe depois de uns dias, o primeiro e segundo andamento da *Sonatina* (1974)”.<sup>33</sup>

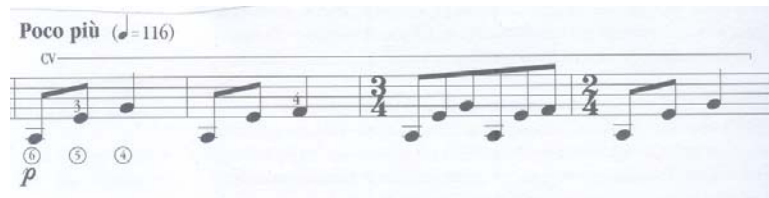
No primeiro andamento deparamos claramente com uma forma A-B-A'-Coda. É, talvez, no modo como cada uma das suas partes se apresenta que haverá de se procurar a razão do título dado à obra no seu conjunto. Na secção A, surge, arpejado, o único tema, sobre o acorde de Ré menor (Fig.107). Ao c. 28 – secção B –, o que se

<sup>33</sup> DUARTE, João Pedro, *Op. Cit.* 1999, p. 10.

afigura serem fragmentos do arpejo inicial em valores rítmicos ligeiramente alterados, antecede o assomo breve duma melodia modal que uma pedal no baixo, brevemente contraponta. Tudo muda a seguir, pelo que pode ser uma inversão livre do que fica para trás (Fig. 108). Em A', c. 50, temos novamente o tema inicial, uma quinta acima, ou seja, em Lá menor (Fig. 109). A utilização de um contraponto a duas vozes conduz à Coda, c. 85 (Fig. 110).



*Fig. 107. Sonatina – I (cc. 1 a 4)*



*Fig. 108. Sonatina – I (cc. 28 a 31)*



*Fig. 109. Sonatina – I (cc. 51 a 53)*



*Fig. 110. Sonatina – I (cc. 82 a 86)*

O segundo andamento tem a forma A-B-C. Uma melodia a duas vozes simples e clara (Fig. 111) ocupa, em suas deambulações, toda a secção A. Na secção seguinte, B c. 28, é a segunda voz a que se deve destacar, considerando o *mi* persistente da voz



superior como um *ostinato* de algum modo sublinhado ainda, de quando em vez, pelo baixo, que oscila entre o *ré* e o *lá* (Fig. 112). Por último, na secção C, c. 70, temos uma secção mais rítmica, com um jogo entre acordes acentuados e o *mi* persistente, contrastante do baixo (Mi) (Fig. 113).



Fig. 111. Sonatina – II (cc. 1 a 6)



Fig. 112. Sonatina – II (cc. 28 a 33)



Fig. 113. Sonatina – II (cc. 71 a 74)

No último andamento da Sonatina é como se duas linhas melódicas fizessem o seu percurso paralelístico à quarta, desfasadas à distância duma semicolcheia, por sobre um baixo, também em repetidos intervalos de quarta, mas com uma figuração rítmica mais lenta (Fig. 114). A ondulação criada pela condução melódica, a par da irregularidade métrica, proporciona momentos claros de tensão/distensão (Fig. 115). A própria escala final é uma caminhada para um ponto de tensão, talvez à espera de uma outra peça, que na sua origem (Partita) lhe foi destinada, como já se disse (Fig. 116).





Fig. 114. Sonatina – III (cc. 1 a 5)



Fig. 115. Sonatina – III (cc. 9 a 11)

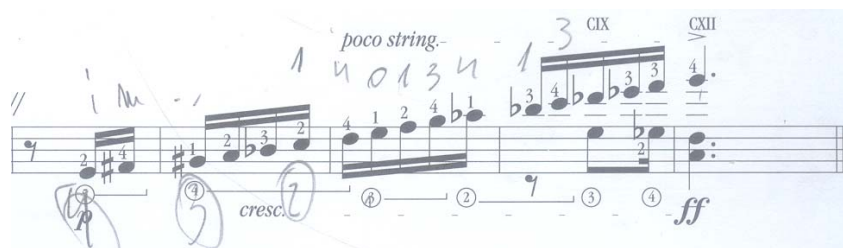


Fig. 116. Sonatina – III (cc. 62 a 66)

Esta breve análise das obras para guitarra solo de Lopes-Graça mostra à evidência que o Compositor tratou de uma forma muito pessoal as formas antigas evocadas nas designações que foi escolhendo para cada uma delas e para as várias partes com que houve por bem formá-las. Se algo dessas formas subsiste não passa de alusão breve e – sempre – descomprometida.

Foi escrito a propósito de Bartók:

“(…), parece-nos justo salvaguardar que, só após um estudo bastante aprofundado (...) de toda a sua matéria-prima, é possível concretizar, passados tantos séculos e à imagem dos grandes compositores, peças de tão belo efeito e que, muitas vezes, nos reportam a tempos passados de uma história da música bastante profícua a esse nível.” ...Depois de recolher mais de 7000 melodias, no seu trabalho de investigação etnográfica (em colaboração com Kodaly), Bartok chegou à conclusão de que existia muito mais para além das sentimentais melodias ciganas, popularizadas por Liszt e Brahms, e essa descoberta teria uma repercussão decisiva sobre a sua

*linguagem musical. Tendo concluído que tais melodias populares não se estruturavam sobre os modos maior e menor modernos, mas sim sobre outras escalas peculiares, baseou em tais modalidades e escalas o seu sistema musical, conseguindo assim uma síntese da linguagem primitiva e da artística. Deste modo chega à utilização na sua obra daquilo que Moreaux apelidou de "Folclore imaginário": quer dizer, sem imitar melodias nem sistemas populares, absorve o sentido da sua expressão e ritmo musical(...)"*.<sup>34</sup>

Também em relação a Lopes-Graça não será de todo em todo descabido falar-se de 'folclore imaginário', ainda se os processos compositivos por ele utilizados não busquem nunca trilhar os mesmos caminhos do mestre húngaro que tanto admirava. A esse respeito, entendia - ainda em matéria estrita e propriamente folclórica, isto é, resultante de escrupulosa recolha, tanto quanto uma matéria assim pode ser escrupulosamente registada – que não havia mal nenhum em dotar os espécimes que resolvia 'trabalhar' de todas as modernas conquistas da linguagem musical, desde que fosse isso feito com critério, evidentemente, o seu.

---

<sup>34</sup> PEREZ, Mariano, *Dicionário da Música e dos Músicos*.

#### ***4. Metodologia do Trabalho Empírico***

Considerando a natureza do trabalho, pareceu-nos adequado, por previsivelmente esclarecedor, adoptar um método de pesquisa/trabalho que não prescindisse de vertentes de natureza mais empírica.

Enquanto doutrina filosófica, o empirismo assenta as suas bases no valor que é atribuído às sensações vivenciadas por cada um. Através da redução de uma realidade a uma amostra que permita inferir da mesma as suas principais características, torna-se possível uma interpretação daquilo que é recolhido pelos sentidos e pelas diversas experiências com que interagimos.

O acesso aos resultados fornecidos por processos dessa natureza é feito com recurso à análise do senso-comum, sendo que este resulta da experiência quotidiana e se apresenta como uma forma de saber mais acessível, baseada num processo indutivo e sensitivo. É assim que, frequentemente, este é considerado um método cujos resultados, geracionalmente transmitidos, enfatizam a importância deste vector para a realização de uma abordagem como a que este trabalho prossegue.

Considerando as diferentes técnicas de carácter empírico que poderiam eventualmente ser utilizadas para um melhor conhecimento e caracterização da obra para guitarra de Fernando Lopes-Graça, entendemos como válida a aplicação da entrevista.

A realização de entrevistas pode conduzir à abordagem dos dados já carreados segundo novos pontos de vista, havendo também sempre a possibilidade de o contacto directo proporcionar dados novos ou, ainda, o aprofundamento de questões ou aspectos menos desenvolvidos.

Procurou-se não perder de vista aquilo que são as traves mestras duma boa entrevista, a saber, que ela deve ser clara, concisa e justificada pelo que efectivamente traz de válido para os fins que a motivaram. Não se pode, naturalmente, negligenciar que este método, assentando, em grande parte, no contacto directo entre os intervenientes, tem que levar em conta determinadas variáveis propiciadoras da consecução de informação, mas também orientadoras, no momento da utilização dos dados por esse modo recolhidos.

Primeiramente, e considerando a estratégia/planificação de trabalho utilizada, tornou-se necessária a selecção e caracterização dos entrevistados. Por outro lado, e

considerando o carácter mais pessoal sempre presente numa entrevista, a estruturação e condução da mesma não deve prescindir daquela dose de tacto que permita manter o fio condutor, tendo em vista o rigor científico que, em última análise, se pretende alcançar. Residindo aí a essência da entrevista, quão difícil é, como no caso vertente em boa medida se confirmará, a sua consecução.

Por mais importante que seja a construção prévia de um conjunto de questões que possa ser trabalhado no momento adequado, a inclusão dum espaço aberto de conversa, ainda que tenha por base os pontos previamente definidos, por mais que busque, no caso concreto, ir ao encontro de Fernando Lopes-Graça na relação com os seus amigos e intérpretes e bem assim da obra para guitarra do Compositor vista pelos olhos daqueles que foram, em boa parte dos casos, os seus dedicatários, foi de molde, como ficará patente, a fazer perder de vista, alguns dos seus princípios da escoreita entrevista.

Após a elaboração do conjunto de questões a colocar nas entrevistas (que se anexa) e a selecção dos entrevistados – Maestro José Luís Borges Coelho, prof. Piñero Nagy e prof. Paulo Amorim – estabeleceu-se um contacto prévio, para averiguar da sua disponibilidade e do seu interesse em colaborar. A simpatia e receptividade demonstradas por ambos é algo que apraz registar pelo encorajamento que significaram.

Concretizados os encontros, elaborou-se, no caso do prof. Piñero Nagy e do prof. Paulo Amorim, um resumo de cada um deles que será de seguida apresentado.

A opção pela utilização de um resumo deve-se ao facto de as entrevistas terem decorrido de modo bastante informal, em condições não muito favoráveis, assumindo a forma duma conversa (de que não se fez registo escrito directo), pelo que os entrevistados facilmente seguiam o seu próprio fio condutor, de onde em onde interceptado pela minha necessidade de colocar algumas das perguntas que levava engatilhadas.

Já no caso do Maestro José Luís Borges Coelho, a entrevista decorreu dentro dos cânones normais, o que permitiu apresenta-la exactamente como decorreu.

É de salientar, apesar de tudo, que a realização das entrevistas não apenas ajudou a fundamentar algumas das perspectivas desenvolvidas ao longo deste trabalho, como veio acrescentar pequenas curiosidades que contribuem para uma mais completa composição do retrato do homem por trás do Compositor.

## **4.1. Entrevista a José Luís Borges Coelho**

**Realizada a 17 de Abril de 2008**

### **1. Caro Maestro, sei que privou pessoalmente com Fernando Lopes-Graça. Quando, como, e onde?**

- O meu primeiro contacto pessoal remonta aí a 1971. O que é que provocou esse encontro? O Coral fazia cinco anos e para comemorar o seu primeiro lustro, para além de organizar um encontro competitivo de coros das escolas preparatórias e secundárias do Porto, promoveu um pequeno ciclo de concertos para os quais convidou o Coro da Academia de Amadores de Música – o coro de sempre de Fernando Lopes-Graça (FLG), que veio. Esse o primeiro encontro pessoal. O Coral, aliás, cantava FLG desde o seu primeiro concerto, prática que manteve até hoje, vão lá quarenta e dois anos.

Mas o meu conhecimento de FLG é muito mais antigo. No dia em que fazia os meus treze anos recebi, no Seminário, um extraordinário presente, enviado da Prisão de Peniche pelo meu irmão António. O que era esse presente? *A Canção Popular Portuguesa* de Fernando Lopes-Graça! Estranhíssimo! Como é que me chegou às mãos? Primeiro, como é que partiu da Prisão uma encomenda daquelas? O que é que o meu Irmão teve que fazer para obter o livrinho? Creio que nunca lho perguntei. E como é que o dito livrinho, vindo donde vinha, e sendo do autor que era, me foi entregue, num regime onde não se toleravam livros para além dos escolares, ou dos de formação moral e religiosa? Mistério!

Depois do tal primeiro encontro pessoal, os contactos não mais deixaram de se fazer. Mas tornam-se mais assíduos depois do 25 de Abril. FLG vinha ao Porto com frequência. Uma parte substancial da sua obra foi estreada aqui. Ele dizia que o Porto era a sua cidade musical. Quando vinha, vinha para casa do Arquitecto Losa. Tinha relações de amizade muito estreita com ele e com a mulher – a escritora Ilse Losa. Suponho que raramente terá ido para um hotel. Vinha com objectivos muito concretos e carecia de alguma mobilidade, inclusive para a ronda que sempre fazia por familiares e amigos. Aí entrava eu. A mobilidade dele era a minha disponibilidade para fazer de condutor. Ia buscá-lo a casa dos Losa e levava-o aonde ele queria. De modo que, repetindo-se a cena, e percebendo o quanto era bem-vindo sempre que vinha almoçar ou jantar aqui a casa, um dia encheu-se de coragem e disparou: “Oh Zé Luís, isto é uma maçada, porque é que em vez de ir para casa dos Losa não venho logo para a sua?”. A

partir daí, passou a vir. Decorridos uns dois ou três anos, ia eu com ele assistir a não sei o quê, no Teatro Carlos Alberto, esbarrámos com o casal Losa: “Roubou-me o amigo!” – atirou com ar divertido, o Arquitecto. A verdade é que eu já o tinha levado algumas vezes a casa dele, não tendo nunca coincidido encontrá-lo.

A ‘coisa’ há-de ter acontecido porque eu, a bem dizer, não tinha horários rígidos, obrigações que não pudessem ser transferidas para outra altura, e podia, assim, colocar-me completamente à sua disposição. De modo que ele passava aqui uns dias regalados. “São as minhas férias” – dizia, para meu consolo. Levava-o a ver os amigos, os familiares, a sua primeira professora de piano, que vivia com uma irmã, em Espinho. A única coisa que eu mantinha, mais ou menos, era o ensaio do Coral. “Vou consigo”. E ia, ao menos uma vez, de cada vez que vinha.

Contudo, devo-lhe dizer que eu procurava o mais possível respeitar a sua intimidade. Não me lembro de lhe ter feito qualquer espécie de pergunta, de tentar extrair dele o que quer que fosse. E falávamos, naturalmente, bastante.

## **2. Enquanto maestro, trabalhou obras de Lopes-Graça de algum modo supervisionadas pelo autor?**

- Não, ele nunca me disse rigorosamente nada. Ia assistir, como já disse, a um que outro ensaio, e à vinda, quando muito, dizia-me: “Ó Zé Luís, eles cantam muito bem, mas portam-se tão mal!”. É que, de facto, o ambiente nos ensaios é extremamente desanuviado. Parto deste simples princípio: estou a lidar com adultos, que sabem ao que vão. Não me sinto autorizado a interferir com a disposição deles. Faço, evidentemente, os possíveis por lhes atrair a atenção mas, mandá-los calar, pôr o coro em sentido, isso não está no meu feitio, é coisa que não faço. A perplexidade de FLG diante disso era mais que muita, porque admirava o resultado.

Voltando à sua questão, só me lembro de uma vez, mas isso foi até depois dum concerto que incluiu algumas das *Heróicas*, ele ter chegado a casa e me ter dito:

– “Zé Luís, olhe que a *Canção do Camponês*, na segunda parte, é mais rápida!”.

– “É?”

– “É!”

– “Mas a minha partitura não diz nada disso...”

– “Mostre lá!?” “Ah! não diz não...então põe-se”. E acrescentou a indicação.

Uma outra situação teve que ver com o disco que o Coral gravou. Quando achei que as *Encomendações* estavam minimamente preparadas, eu próprio as gravei. Foi na

Igreja Românica de Cedofeita, com aquele gravador de pistas. Dava o tom, punha o gravador a funcionar e assim, uma a uma, as gravei. Depois, peguei na bobine e fui a casa dele. Quando cheguei e disse o que levava, foi ele buscar o seu velho gravador, do tempo do *arroz de quinze*, e o metrónomo.

– “Maestro, eu não usei metrónomo”, arrisquei, a medo.

– “Olhe que é um bom instrumento de trabalho!”

Começou a ouvir, muito calado, de vez em quando punha o metrónomo e dizia: – “Está um bocadinho lento!?”.

Foi ouvindo, ouvindo, e depois de ter dito várias vezes: “Não pode ser! Não pode ser!”, a determinada altura interpelou-me:

– “Ó Zé Luís, eles não sabem mesmo música?”

– “Não, a maior parte não sabe nada de música”.

Ficou-me com a bobine e nesse fim-de-semana correu os amigos a mostrá-la. Porque conto isto? Naturalmente, eu tomei as minhas medidas relativamente aos andamentos. O metrónomo tornou-se mesmo um instrumento de trabalho, na procura da fluidez, sem perder de vista que a vida não é quadrada.

Não muito tempo depois, fez-se a gravação. No Salão Nobre do Ateneu. No fim da montagem, nos Estúdios de Paço de Arcos da *Valentim de Carvalho*, ouviu-se tudo, de ponta a ponta. Posto o que, voltou a pegar no metrónomo. Para quê? Para alterar, na minha partitura, as suas indicações de tempo, substituindo-as pelas que o Coro fez na gravação. Guardo, naturalmente, como uma relíquia, essa partitura. Viriam depois as *Doze Canções de Romaria*, seleccionadas por ele de entre as muitas que musicou. E, logo a seguir, encomendou-nos nova gravação, com originais que ele escolheu. Programa de elevado grau de dificuldade, para um grupo amador. Infelizmente, até hoje, não tive condições para levar por diante esse seu desiderato. É preciso um grupo muito coeso capaz de resistir a todas aquelas dissonâncias, a ponto de as interiorizar e assimilar, e com ‘pachorra’ bastante para aguentar a minha permanente necessidade de aperfeiçoar.

### **3. O que procura quando trabalha as suas obras?**

- As obras de FLG que eu dirigi com mais frequência, têm como matéria de raiz a canção popular portuguesa. Entendo que nos seus ‘arranjos’ FLG procura para cada linha com que entende envolver a cantiga original uma condução melódica moderna, e que, apesar disso, não perca o sabor à raiz, antes lhe permita exprimir, de maneiras

várias, o que se esconde por trás do texto. Isto é, o texto acaba sendo revelado de tantos pontos de vista quantas as linhas com que a composição se urdir. Como parto do princípio de que isso é assim, procuro encontrar e dar a perceber ao Coro o que é que me parece que está por trás de cada linha que, por mais esquisita que ela possa apresentar-se, à primeira vista. Sempre, o que se diz sempre, se vem a verificar que não é nada assim, que não há ali nada de retorcido, que o que há é muito requinte e bom gosto. Essa é a minha direcção de trabalho, porque acho que raros compositores portugueses trataram tão bem a palavra. Daí que procure que a palavra se perceba, se revele completamente.

#### **4. Aceitava romantizações na interpretação das suas obras?**

Parece-me que FLG era um bocado avesso a uma atitude romântica da criação musical. O romantismo é, de alguma forma, um excesso. Tem muitos pontos em comum com o excesso do Barroco e isso é tudo quanto há – a meu ver – de mais nos antípodas do gesto criador em FLG. Ele nunca é redundante, nunca é enxundioso. Reduz sempre tudo ao essencial, ao osso, e esse osso pode ser duro, bem duro de roer. Mas, sendo antes acre que doce, quando deixa que a doçura aflore, pode tocar-nos até ao arrepio.

A interpretação tem, naturalmente, que perceber isso. Mas eu não assisti a concertos corais com outros maestros a não ser com o José Robert, com o Coro da Academia, embora saiba, porque disso me chegou notícia sem que a buscasse, que às vezes podia ser muito incómodo. Sinceramente, não sei com quem, como, onde e porque motivo. Sei que era muito cioso de que respeitassem o que escrevia.

#### **5. Que tipo de distâncias e proximidades encontra entre a obra de guitarra e a obra coral? Há vestígios de coralidade nas obras de guitarra?...harmonia, ritmo...melodia...etc.**

- Eu creio que a todos os compositores, e também a FLG, se coloca a questão da identificação daquilo que escrevem com o instrumento a que destinam o que escrevem. Não é bem a mesma coisa escrever para voz, fagote, contrabaixo ou guitarra. De maneira que ele há-de ter moldado o gesto criador às concretas condicionantes que cada instrumento lhe colocava. No caso da guitarra, entenda-se, não se tratava do seu instrumento imediato. Sabe-se que FLG era daqueles compositores que compunham ao piano. De modo que há-de haver aí esse tipo de constrangimentos, se assim se pode



dizer. Agora, se quer saber de proximidades ou de distâncias, do ponto de vista da construção polifónica/harmónica, não me parece que haja notórias diferenças.

**6. O seu ser musical está presente nas suas obras para guitarra na mesma dimensão em que se encontra nas restantes composições?**

- Não sei, francamente não sei. Quem sou eu para me pronunciar a tal respeito. Posso é garantir-lhe que ouvindo-se a guitarra, ou o piano, como ouvindo-se a música coral, para orquestra, ou para pequenos conjuntos instrumentais, bastam alguns compassos para que se reconheça o dedo do Compositor. Isso tem certamente que ver com um estilo que lhe é próprio, com a sua peculiar sintaxe musical.

**7. Como era Lopes-Graça como companhia?**

- Não falávamos muito de música, quando ele vinha aqui. Ouvia mais música do que falava dela. Gostava muito de se sentar a ouvir e, claramente, tinha os seus compositores favoritos. Lembro-me de que uma noite, e foi numa das primeiras vezes que ele cá veio, lhe pus a Sinfonia n.º 49 de Haydn (*La Passione*). Ouviu, ouviu, ouviu. Os olhos cerraram-se-lhe ou ele os cerrou. Como eram quase duas da matina, eu já não sabia se ele estava acordado ou se dormia. Certo, certo é que não atinava no que fazer. Só que, antes mesmo que a obra terminasse, me tranquilizou ele, desatando a sussurrar entre dentes, em bom vernáculo: - “filhos da p..., filhos da p..., roubaram-nos tudo!? roubaram-nos tudo!?”. Assim se exprimia o enorme fascínio que sobre ele exercia aquela capacidade do voo largo sustentado em pequeníssimas células, que é a grande conquista dos clássicos.

Lembro-me que de uma vez lhe dei a ouvir, numa dessas interpretações com instrumentos da época, de uma luminosidade e leveza fantásticas, a Primeira ou a Segunda Sinfonia de Beethoven. Ficou muito espantado e, a páginas tantas, disparou, batendo com uma mão no joelho com o ar de quem achou: - “já sei: caparam-no!” Não podiam ser muito do afecto do tradutor de Romain Roland essas interpretações.

Falávamos muito, naturalmente. Sobretudo eu deixava-o falar. FLG privou com os maiores vultos da cultura Portuguesa, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema. Falava muito de Aquilino. Ouvi-lhe, de viva voz o relato da sua desinteligência com Miguel Torga, dos *qui pro quos* desencadeados pela utilização de poemas do Poeta trasmontano na *História Trágico-Marítima*.

Falávamos de quê? Sei lá? De política, naturalmente, porque aí afinávamos muito bem.

Era um companheiro excepcional.

**9. Que considerações se podem tecer acerca da obra do compositor Fernando Lopes-Graça, ao nível da inovação/paralelismo com as correntes da mesma época da música ocidental e ao nível técnico e estético?**

- Olhe, não me parece que ele tenha sentido alguma vez especial atracção pela música da segunda escola de Viena, que era, a dada altura, uma espécie de pedra de toque da modernidade. Considerava que o seguidismo instalado, na esteira da formidável trindade vienense, era uma espécie de nova ditadura, uma nova ortodoxia com a qual não se conformava, porque era muito livre.

Não me lembro, por exemplo, de termos falado alguma vez das correntes da música electrónica, concreta, electroacústica, orientações que não lhe despertavam particular interesse. Uma vez encontrou-se aqui no Porto com o Jorge Peixinho, numa iniciativa desenvolvida no âmbito duma campanha eleitoral. Foi numa enorme tenda alugada a um circo, onde tiveram lugar outras acções de campanha de natureza cultural. A dada altura, os altifalantes anunciaram Peixinho para tocar uma obra de sua autoria, *Estudo em sib M*. Quando tal é anunciado e Jorge Peixinho passa à sua frente para se dirigir ao piano, FLG não resistiu: “Ó Jorge, você converteu-se?”.

Tive o privilégio, nessa altura de os reunir aos dois aqui em casa. Um serão que não esquecerei jamais. Ouviram, com visível apreço de ambos, música de um e do outro. Jorge Peixinho contava-me depois, divertido, mas com uma pontinha de justificado orgulho, que o Graça de uma vez lhe tinha dito: - “Ó Jorge, você podia ser o melhor de nós todos!”. Claro que o dito encerrava não era apenas lisongeiro: por trás do reconhecimento da enorme capacidade de Jorge Peixinho, lá estavam as reservas que FLG nutria relativamente às premissas de que o seu jovem confrade partia para o acto criador.

Contudo, numa altura em que andou muito entusiasmado com a ideia de escrever uma ópera baseada na *Aventura Maravilhosa de D. Sebastião Rei de Portugal Depois da Batalha com o Miramolim*, de Aquilino Ribeiro, com libreto, que nunca saiu de projecto, encomendado ao poeta José Gomes Ferreira, seu amigo de longa data e companheiro de outras lides, quis ouvir *Os Demónios de Loudun*, a ópera de Penderecki que, pelos vistos, em algum momento o fascinou. Não é, pois, ilegítimo pensar que, ao menos nessa altura, FLG perspectivava poder vir a medir forças com outras possibilidades de enunciação musical.

**10. Qual é, em sua opinião, a importância/relevância do autor no panorama musical português?**

- Eu hei-de ser um bocado suspeito para arriscar um palpite. Enfim, creio que há um consenso em admitir – se calhar não tanto entre os músicos compositores – que FLG é a figura maior da música Portuguesa do séc. XX. Há outras grandes figuras, mas ele será, provavelmente, a mais destacada. Não conheço nenhum outro músico português com uma produção tão abundante, tão diversificada e ao mesmo tempo tão exigente. Não quer dizer que alguns, de entre as gerações mais jovens, não possam chegar lá. Sabe, ele levou uma vida de eremita. Rodeava-se de especiais cuidados para não se desviar do *métier* com que verdadeiramente se identificava. Tinha encontro marcado com as Musas a horas certas, e se elas quisessem aparecer – como diria o Eurico Carrapatoso – sabiam onde o encontrar. Foi um trabalhador incansável, extremamente exigente relativamente a tudo o que lhe saísse das mãos. Tenho para mim que não é diferente o FLG músico do FLG escritor. O seu estilo literário, duma enxutez verdadeiramente clássica, mas dum colorido que trai a sua familiaridade com as obras dos nossos mais destacados escritores dos séculos XIX e XX e não sofre do cotejo com eles – era leitor assíduo de Camilo e de Aquilino, por exemplo –, pode ser uma chave para melhor se entender o Compositor. Essa sua paixão pelo nosso património literário haveria de ter reflexos na sua própria produção musical. Nenhum outro músico nosso honrou tanto a poesia da sua Pátria. Sem patriotismos bacocos, evidentemente. A sua obra destinada à voz, solista ou não, revela um enamoramento que não olhava a idades: da Idade Média aos poetas do seu tempo, a grande poesia portuguesa encontrou nele o mais fiel dos servidores.

**12. Podemos considerar Lopes-Graça o nosso Falla ou Bartok?**

- Acho que é mais perceptível, por vezes, algum parentesco com Falla, sob o estímulo de alguma da nossa música tradicional, com sabor marcadamente ibérico, digamos. Com Bartok não. Ao menos de um modo tão evidente. O parentesco com Bartok é mais de atitude. Tem que ver com os pressupostos da construção duma linguagem moderna alimentando-se de tudo quanto possa haver aí de mais tradicional: das sugestões fornecidas pelas melodias campesinas – as da Hungria, da Roménia, e não só, no caso de Bartok, as portuguesíssimas, nossas, no caso de FLG; a música rústica como matéria-prima para a invenção de uma nova linguagem harmónica e rítmica. Diferentes as personalidades, diferentes os pontos de partida, diferentes as abordagens. Depois, deixe-

me dizer-lhe, FLG dava uma sorte danada quando o aproximavam do grande mestre húngaro, podia ser até um bocadinho rude. Tinha Bartok num pedestal muito elevado, e achava rematado disparate a aproximação com que o confrontavam e que persiste. Mas os seus mestres, ele próprio disse, sem o menor problema, quais foram, em entrevistas várias. Foram muitos e muito diversos: os polifonistas, os clássicos e, de entre os modernos, Falla, os impropriamente chamados impressionistas franceses, designadamente Ravel.

**13. Nessa ordem de ideias, terá sido ele o nosso maior e/ou o nosso único folclorista? Um nacionalista ?**

- O único não é, seguramente. Outros houve / continua a haver (Eurico Carrapatoso, por exemplo) a quem as cantigas tradicionais despertam, mais ou menos reiteradamente, interesse. FLG foi sem dúvida o que com mais insistência e, provavelmente, mais coerência, se debruçou sobre essa matéria, com o que deu à música portuguesa um carácter distintivo muito forte. Mas, Luís de Freitas Branco tem algumas obras em que a matéria de raiz é popular; como Cláudio Carneiro; como o próprio Filipe Pires. Entre os mais jovens, não falta quem, volta e meia, volte aí. Fernando Lopes-Graça permanecerá como o paradigma luso nessas artes.

**14. Ruy Coelho, que oposição existiu entre os dois compositores? Há uma dimensão estritamente musical nessa oposição?**

- Não me ocorrem as raízes da polémica. Sei que os grandes criadores se dobram sempre de críticos, mais não seja, de si próprios. No próprio acto de criar, que sempre implica podar, atirar fora, deitar abaixo, fica de pé, para o bem ou para o mal, o que, no momento, foram as suas escolhas. Respalado por esse continuado exercício de autocritica, homem de invejável cultura, por cima disso, FLG lançou-se ao ofício de crítico do qual colhia o parco sustento que a criação musical lhe não garantia. Crítica de música, mas também de teatro, de bailado, ou seja: no domínio das artes que, de uma forma ou doutra, se relacionavam com o palco. Não foi um crítico nada cómodo, sobretudo no domínio que lhe era mais caro – o da música, naturalmente. Oficial da mesma arte, no campo da criação, foi sobremaneira incómodo para Ruy Coelho, compositor do Regime. A dada altura, houve mesmo polémica acesa. Devo dizer-lhe que Ruy Coelho, apesar d’“as brigas gramaticais”, que FLG lhe assacava, também não escrevia mal. Se quer ler uma boa prosa, uma prosa truculenta, directa, sem rodeios, leia

nos *Opúsculos* “A caça aos coelhos”. A verdade é que Ruy Coelho se não encolheu (aliás tinha, pelas razões já apontadas, as costas quentes, como sói dizer-se) e, embora a polémica conhecesse os seus primeiros episódios nas páginas do *República*, o pequeno opúsculo que deu à estampa tinha por título “Os grilos da «Seara»”, numa alusão explícita à *Seara Nova*, onde FLG exercia o seu ofício de crítico. E como “*Opusculum opusculum invocat*”, creio que foi esse opúsculo que motivou *A Caça aos Coelhos – O Último Tiro*, publicado na Imprensa Moderna.

**15. Podemos hoje encontrar seguidores das suas ideologias (como compositor/como homem de luta pela liberdade de expressão)?**

- Eu creio que, sobretudo a partir do romantismo, o ideal do artista é o de criar um caminho que seja só dele, de mais ninguém e, nesse sentido, a ideia de “escola” acaba por não encontrar espaço. Pode encontrar-se, porventura, um gesto semelhante nos músicos actuais, mas não propriamente uma herança de escola, de linguagem. Cada um tenta fazer o seu próprio percurso, criar a *sua* linguagem, e portanto nesse sentido, creio que, se influência houve, ela se situou mais ao nível da atitude. Aí sim, toda uma geração de compositores mais jovens, mormente dos que vão passando pelas classes de composição de Eurico Carrapatoso, é de algum modo tributária desse gesto inicial de Fernando Lopes-Graça.

**16. A composição em Portugal evoluiu e enriqueceu com o material que FLG nos deixou (musical, histórico e ensaios)? Que influências são visíveis hoje em dia, no nosso meio musical, um século volvido?**

- Há certamente muitas no movimento coral. O mundo da música em Portugal é hoje felizmente muito diverso, muito mais rico. Há muito mais gente a fazer música a um nível mais elevado, do lado da interpretação. Grande parte da música de FLG foi estreada em condições muito precárias. Acresce que hoje temos um distanciamento diferente para com a obra dele. Quando o intérprete é contemporâneo do compositor, pode-se-lhe colocar a questão: “isto será bom, será interessante?”. O que quer dizer que, se não encontra de imediato um sentido, o que vem a lume fica mesmo sem ele. Soa tosco, desajeitado. Repare: se o interprete aborda um compositor consagrado, ‘vira-se’ para o tocar direito; mas se se trata de um seu contemporâneo, o intérprete espera que a obra seja imediatamente executável, que se resolva com um ou dois ensaios. Se for preciso mais que isso, que chatice!, se calhar a música não merece o esforço. Em

relação a FLG, nós hoje vamos tendo já algum um distanciamento, já vamos olhando para aquela música, para aquela escrita, como para um património sólido, seguro, que é preciso revelar com eficácia.

### **17. Sendo Lopes-Graça um dos grandes compositores do século XX, porque é a sua música tão pouco tocada em salas de concerto e em escolas?**

- Eu não sei se é assim tão pouco tocada. Há muita gente a fazer trabalhos de pesquisa sobre a obra de FLG, e há já uma data de anos. A circunstância de haver percursos académicos muito diferentes em relação ao tempo de FLG, ou seja, a circunstância de haver hoje muita gente que tira mestrados e se doutora em música, não propicia apenas estudos teóricos, ainda que a maior relevância dos estudos de graduação, mormente nas universidades, se oriente para a tese. A teoria na música não tem sentido se a não acompanha a prática. Ora, há uma quantidade apreciável de trabalhos que escolheram/escolhem um qualquer aspecto da obra de FLG como objecto de pesquisa e, mais não fosse/seja, por isso, por arraste inevitável, alguma coisa da obra *mesmo* há-de ser executada/ouvida. O Augusto tocou em concertos e gravou e não é o único. Por outro lado, creio que haverá poucos coros por esse País fora que não cantem qualquer coisa de FLG. Não temos assim tantas orquestras, temos algumas, muito mais, de qualquer modo, que as que havia no tempo de FLG. Também esse facto acaba por impor, uma vez que outra, a presença nos programas, da obra do nosso Compositor. É desejável que se toque mais? É. Sobretudo aquela parte que não depende de coros amadores, ou dos núcleos dispersos dos seus amigos e admiradores de longa data. É com certeza importante que as orquestras, os grupos de câmara, os quartetos, que os vai havendo com muito bom nível, abordem a sua obra, mas não só, a dos outros compositores portugueses também.

Aí sim, aí é que me parece que há uma diferença muito grande nos programas dos concertos em Portugal e, por exemplo, em Espanha e França. Em França tocam-se muito os franceses, em Espanha os espanhóis. Em Portugal toca-se muito tudo o que vem de fora, muito pouco os portugueses. Em Portugal o que é estrangeiro é que é bom. Mas, como sabe, não é só na música, é em tudo.

A programação da Casa da Música é, a tal respeito, excepção. Um dos objectivos definidos pela actual administração para a Fundação, é mesmo a promoção e divulgação da música de compositores portugueses, e diga-se que tem sido levado à prática de um modo sistemático. O *Remix* tem-se constituído como um instrumento da maior

importância a esse respeito, divulgando sistematicamente, quer no País, quer lá fora, os nossos compositores. A *Orquestra Nacional do Porto*, por seu turno, embora em muito menor escala, também não se esquece de programar a nossa música e sei que vai progressivamente levar mais isso a peito.

**18. É uma música (a de FLG) adequada a qualquer tipo de concerto? A qualquer tipo de público?**

- É assim: o próprio Lopes-Graça tinha a ideia de que a música apresentada ao mais alto nível agrada a toda a gente. Não digo a dele, a de qualquer compositor.

A gente não sabe, pelas reacções do público, se a sua música agrada ou não. O mesmo concerto pode não provocar praticamente reacções, num determinado público: há ali umas palmas, o maestro sai de cena e, se não se apressa, já não vem uma segunda vez, porque as pessoas foram muito parcas a mostrar entusiasmo. Fica-se sem se saber se isso é assim porque a música não agradou, ou se é assim por uma razão meramente cultural. Porque também pode acontecer que um outro público, o público habitual dos concertos, que sabe que algumas obras que não tiveram grandes aplausos na estreia são hoje obras-primas da humanidade, à cautela, aplaude, aplaude tudo e pode até fazê-lo freneticamente. Portanto, isto pelos aplausos a gente não vai lá.

Eu sei, por ter actuado com o Coro em zonas rurais tão distantes quanto o são as do meu Trás-os-Montes e as de algumas povoações mexicanas vizinhas de Puebla, que as reacções a programas sensivelmente equivalentes podem ser muito diversas, desde a quase ausência de reacção visível, desde o não saber se se há-de bater palmas ou não – e refiro-me a Trás-os-Montes –, até aos aplausos entusiásticos, às lágrimas nos olhos. Foram mais sensibilizados os mexicanos? Não sei. Há muito modo de reagir. Em qualquer dos casos, o espaço dos concertos foi a igreja. A diferença pode residir apenas nos modos de comportamento a ter no interior do espaço sagrado. Pode ser cultural, portanto, a um outro nível.

Deixe-me só dizer mais uma coisa, que me anda atravessada. Recentemente, tem aparecido, aqui e ali, esta ideia, que eu repudio completamente, de que é preciso ‘branquear’ Fernando Lopes-Graça. Percebe-se o que é que querem dizer com isso: querem libertá-lo do que consideram ser um estigma ideológico, para que a sua música possa ser feita, enfim, sem constrangimentos. É preciso dizer que Fernando Lopes-Graça, seguramente, não queria um tal ‘branqueamento’. Repudiá-lo-ia, pela simples razão de que não tinha nada que precisasse de ser ‘branqueado’, de que a ideologia de

que o querem ‘branquear’, é do mais ‘branco’ que alguma vez a mente humana foi capaz de gerar, humaníssima, tão profundamente humana que eu creio que vai continuar a ser, por muito tempo, um farol para a humanidade.



## **4.2. Entrevista a Piñero Nagy**

**Realizada a 11 de Dezembro de 2006**

O relacionamento de Piñero Nagy com Fernando Lopes-Graça iniciou-se – digamos assim – por duas vias: a que é agora sua mulher e foi sua aluna vinha duma família amiga do Compositor ; por outro lado, a abertura do curso de guitarra na Academia de Amadores de Música com Piñero Nagy como professor, haveria de propiciar o encontro dos dois homens, uma vez que Lopes-Graça dirigia o Coro que tem o nome daquela Academia.

Piñero Nagy considera que Lopes-Graça era pessoa com um grande sentido de humor, de uma grande dimensão humana e, além disso, um companheiro de viagens excepcional. Um homem de convicções – *“Eu não falo da minha obra, ou compreendem ou não! O público decide se gosta ou não .”*

Para Piñero-Nagy, a obra de Fernando Lopes-Graça é, sem dúvida, um marco da história da música portuguesa, estando bem patente a criação de um folclore imaginário numa linha *bartokiana*, sem no entanto o considerar *o* Bartok português, na linha aliás do que era a reacção do Compositor quando confrontado com essa questão.

No que concerne ao método de trabalho de Lopes-Graça, referiu que não estava dependente da inspiração momentânea, sendo que realizava um constante trabalho de recolha e pesquisa donde colhia alimento para os seus objectivos musicais. Neste sentido, em sua opinião, talvez a obra coral seja a mais melódica e a que tem uma linha mais emocional.

Quando questionado acerca do facto de, ainda hoje a música de Lopes-Graça não ser muito tocada, Piñero-Nagy refere que, tal facto, talvez, se deva ao peso que as suas convicções políticas ainda exercem. De facto, mesmo na obra para piano que é claramente superior (em quantidade) à obra para guitarra esta situação ainda é visível. Além disso, talvez as próprias escolas de música não fomentem ainda de modo suficiente o trabalho das suas obras.

A influência de Lopes-Graça nos compositores actuais é sentida, revestindo-se, todavia, de outras características estéticas: diferente época temporal, diferentes necessidades, diferentes condicionalismos políticos. Como actuaria hoje Lopes-Graça?

No que diz respeito ao incremento do interesse do Compositor pela guitarra, salientou a influência que há-de ter exercido nele o aparecimento do curso oficial de

guitarra na Academia de Amadores de Música e, nesse quadro, a estreia do *Prelúdio e Baileto*. Mas não só. O facto de ter assistido, nos Cursos de Música do Estoril, a um concerto de guitarra e flauta por Raul Sanchez e Marianne Clément, levou-o à composição de *Tre Capricetti*.

Nagy considera que o *Prelúdio e Baileto* está construído sobre o piano, sem influência de nenhum guitarrista e mesmo ele só teve conhecimento da obra depois de estar terminada. Deste modo, esta terá sido a obra em que Lopes-Graça encontrou mais dificuldades técnicas (guitarrísticas) uma vez que não foi acompanhado por nenhum guitarrista. Esta peça exigiu uma posterior troca de opiniões da qual resultou a sua melhor praticabilidade. Nagy menciona, a propósito, a sua proposta de utilização do  $\frac{1}{4}$  de tom no final do Baileto, que Lopes-Graça acabaria por acolher (Fig. 117). Haveria de voltar a utilizar o  $\frac{1}{4}$  de tom em *Tre Capricetti*, para guitarra e flauta (Fig. 118).



Fig. 117. *Prelúdio e Baileto* – Baileto (c. 96)



Fig. 118. *Tre Capricetti* (cc. 146 a 150)

Ocasões concretas despoletavam no Compositor reacções concretas. Assim, a transcrição para guitarra e voz por Piñero-Nagy dos *Oito Romances Tradicionais Portugueses* (Fig. 119) onde, no seu testemunho, não encontrou nenhuma necessidade de alteração, pelo que o processo foi quase de “copy-paste”, uma vez mostrado a Lopes-Graça, levou-o a escrever as duas canções de Bernardim Ribeiro.



*Fig. 119. Primeira audição dos Cinco romances tradicionais portugueses; da direita à esquerda: Piñero-Nagy, Dulce Cabrita e Fernando Lopes-Graça.*

O contacto com Piñero-Nagy fez com que a sua composição para guitarra evoluísse e fosse comparável à de um guitarrista compositor, com absoluto domínio do seu “*métier*”, como se pode verificar na *Sonatina* e na *Partita*.

A propósito da utilização pelo Compositor de nomes de danças nas suas peças, Piñero-Nagy fala de *folclore imaginário*, ao qual se manterá fiel mesmo na *Partita* ou nas *Quatro Peças*.

Não querendo criar polémicas, é convicção de Piñero-Nagy que a guitarra “amaciou” Lopes-Graça como compositor. Nagy considera que o contacto com a composição para um instrumento com a delicadeza da guitarra, que dispõe, apesar dessa delicadeza, duma grande variedade tímbrica, fizeram com que Lopes-Graça passasse para outra fase da sua vida criativa.

E salvaguarda que toda a estatura musical do Compositor está, sem qualquer dúvida, presente na sua obra para guitarra, sempre recebida pelo público do modo mais caloroso.

### **4.3. Entrevista a Paulo Amorim**

**Realizada a 18 de Dezembro de 2006**

O seu primeiro contacto com Lopes-Graça aconteceu na Academia de Amadores de Música, nas aulas de Composição, enquanto aluno do curso de Guitarra.

Relativamente às suas aulas, Paulo Amorim considera que, ao contrário de alguns dos outros professores de composição, Lopes-Graça não era tão pragmático e não se regia pelos cânones normais, procurava sim, abrir os horizontes dos alunos. Por exemplo, quando se procedia à análise de corais de Bach, Lopes-Graça não se limitava a apresentar as regras de análise/composição, subvertia-as, sem no entanto fugir à ideia original. Mestre a ensinar aos seus alunos novas formas de audição e a incutir o interesse por diversos compositores, não se regia pelos padrões tradicionais.

O contacto mais directo com o compositor foi proporcionado por altura da estreia das *Quatro Peças para Guitarra*. Apesar de estarem dedicadas a Raul Sanchez, diante da impossibilidade de este as estrear, Lopes-Graça confiou a sua primeira apresentação a Paulo Amorim, então ainda aluno do curso de guitarra. O Guitarrista salienta a intensidade desse gesto: um compositor conceituado que não se considera deslustrado por dar uma sua obra a estrear a um jovem em formação.

Paulo Amorim refere ainda que o seu trabalho e convívio com Lopes-Graça não se limitou às aulas de composição ou à interpretação das suas obras, estendeu-se também ao Coro da Academia de Amadores de Música, onde chegou a ser seu assistente de direcção, o que pode ter contribuído para melhorar a abordagem que faz da sua obra.

Repete o que é a tónica geral, a saber, a de que, devido ao isolamento intelectual e contingência política do País, o reconhecimento do compositor Lopes-Graça não foi o devido. Refere, no entanto, que as comemorações por altura do seu Centenário, foram um grande passo para a sua consagração como grande compositor (Fig. 120), para uma maior divulgação e abordagem em condições mais favoráveis das suas obras, ainda que, talvez, só a mais longo prazo tudo isso se consolide. Lopes-Graça foi o único, entre os mais destacados compositores portugueses



*Fig. 120. Fernando Lopes-Graça no seu gabinete de trabalho.*

do século XX, a compor um *Requiem*.

Devido às suas posições políticas Lopes-Graça sofreu alguns condicionalismos sociais que não o deixaram exercer ao máximo as suas capacidades, quer como professor quer como compositor, tendo isto também contribuído para uma falta de credibilidade da sua obra durante esse período, com repercussões que ainda se fazem sentir nos nossos dias.

Após o 25 de Abril de 1974, verificou-se um reverso na sua presença no panorama musical nacional. No entanto, ter-se-á tornado refém da força política que entretanto entra em vigor, sendo um exemplo para os demais. Lopes-Graça apesar de ter os seus ideais definidos pelos do pós 25 de Abril era um homem de perspectivas alargadas ao nível político e que não se limitava aos ideais defendidos por alguns, sendo, no entanto, um homem de trato normal sem grandes fanatismos.

Já num outro campo, refere o facto conhecido de que Lopes-Graça não nutria grande apreço pela música de Brahms e que considerava que nessa história dos três “B” o enunciado deveria passar a fazer-se de outro modo, a saber: Bach, Beethoven e Bartok.

Lopes-Graça foi não apenas um grande compositor, mas também um grande músico, pianista, maestro, escritor e ideólogo. Hoje em dia, aliás, este tipo de personalidade vai-se tonando uma raridade.

Relativamente às *Canções Heróicas*, acha que, embora tenham sido na época reflexo duma realidade, podem, actualmente, ser consideradas como uma curiosidade histórica. A sua música era provocatória face à estagnação vigente, funcionando como elemento de inovação.

Paulo Amorim considera que existem hoje três compositores em que a influência de Lopes-Graça é mais visível: Eurico Carrapatoso, Sérgio Azevedo e Carlos Marecos.

Considera também que a sua música não é fácil, estando muito dependente do intérprete e do próprio ouvinte. Deste modo, a música coral foi mais abordada por Lopes-Graça por ser mais acessível às massas populares.

No que concerne à composição para guitarra, refere que o Compositor cresceu a ouvir guitarra, pelo que era uma das suas paixões, embora só na maturidade se tenha disposto a compor para o instrumento. Aliás, na opinião de Paulo Amorim, a quantidade de obras destinadas à guitarra deve-se, essencialmente, ao contacto e amizade com Piñero-Nagy.

Lopes-Graça terá descoberto na guitarra um escape para a rotina em que facilmente se poderia ter acomodado após uma grande evolução na sua composição. Deste modo, a composição para guitarra terá também influenciado e marcado as suas obras para outros instrumentos compostas posteriormente.

Trata-se duma obra extensa, equilibrada e com qualidade geral, que ainda nenhum outro compositor português conseguiu igualar.

Ao nível técnico, Paulo Amorim salienta que operou algumas alterações por forma a manter as intenções da linha melódica;

- não utiliza cordas soltas, para potenciar o *vibrato*;
- retira notas;
- altera oitavas (pequenas frases ou notas);
- usa da repetição para tornar a obra um pouco mais longa, como é o caso do 3.º andamento da *Sonatina*;
- explora timbricamente células repetidas;
- usa de *campanelas* para facilitar algumas escalas/passagens mais complexas, entre outros processos.

Com estas pequenas modificações, contraria-se de certa forma, no entendimento do Intérprete, o carácter um pouco mais rígido que pode surgir aquando da sua primeira leitura, que pode deixar transparecer uma grande dificuldade técnica e de interpretação. No entanto, nada como um estudo mais aprofundado para que aos poucos surjam elementos que permitem uma melhor compreensão das suas composições, tornando-as mais fluentes e naturais. Considera ainda que esta música não cansa, e até que é estimulante, em termos de descoberta; e que, pela sua complexidade, à excepção de uma ou outra peça, este repertório deve ser trabalhado a um nível superior e não básico/complementar.

Para uma sua melhor difusão, salienta o papel dos professores de guitarra, a quem caberá a introdução a essa música, a quem caberá apresentá-la, sem o que nem o conhecimento nem o gosto por ela se fará,.

Paulo Amorim conclui dizendo que não percebe como, sendo Lopes-Graça o maior compositor português do século XX, existam ainda intérpretes que não têm orgulho em tocar a sua música em Portugal e/ou no estrangeiro, uma vez que, em sua opinião, toda a qualidade do Compositor está presente na obra para guitarra.

## **Conclusão**

Despertar, sobretudo os compositores não guitarristas, para a beleza dum instrumento dotado duma gama de possibilidades tímbricas única, foi uma das intenções fulcrais do desenvolvimento deste trabalho. Como disse F. Chopin “*mais bonito que uma guitarra, só duas guitarras*”<sup>35</sup>. Outra, a de levar a que se introduza no repertório normal da guitarra, a obra de Fernando Lopes-Graça, que é de grande qualidade, mas continua ignorada por muitos e por outros menosprezada.

De facto, como se pode constatar no capítulo dedicado à análise dessa obra, ter composto para guitarra, instrumento raramente abordado pelos compositores pátrios, não levantou nenhuma barreira à plena manifestação do seu génio musical.

Se considerarmos, a pequena mas acutilante polémica sugerida pelo professor Piñero Nagy, em relação a uma certa mudança na sua forma de compor, que entenda-se foi no sentido de suavizar um pouco uma (às vezes) aspereza apresentada em algumas obras, as suas experiências com este novo instrumento, conduziram-no a um alargamento de horizontes.

Fica então aqui o apelo a todos aqueles que tiverem acesso a este trabalho, que espero sejam muitos, para que não tenham receio em avançar para experiências com novos instrumentos, designadamente com a guitarra, claro está, mesmo que numa fase inicial se lhes deparem aparentes dificuldades.

É nossa convicção que todas as questões ou dúvidas que possam surgir a quem se decida a penetrar no magnífico universo da guitarra, encontrarão boa resposta na disponibilidade da maioria dos guitarristas portugueses, que não regateará as achegas de natureza técnica que vierem a revelar-se necessárias. Só com estas trocas de informação e experiências é que podemos talvez, num futuro próximo, não lamentar a ausência de repertório para guitarra patente na obra de alguns dos grandes génios da música. Que lástima não haver obras compostas por Mozart, Beethoven, Ravel, Stravinsky ou Prokofiev, para citar apenas alguns, que podiam ter enriquecido o nosso repertório e ter elevado a guitarra ao mais alto nível. Que prazer seria interpretar obras destes génios da música? Que prazer daria ao público ouvir música destes compositores executada por um instrumento que reputamos de grande nobreza?

---

<sup>35</sup> BREM, Julian, WILLIAMS, John, *Together*, BMG, 1993.

A mudança de atitude dos compositores é sem dúvida a mais valia que poderia transformar toda a história da música da guitarra e dar ao instrumento toda a projecção que sem dúvida merece.

Ainda assim, podemos encontrar exemplos isolados, sobretudo no século XX, de compositores, como Turina, Berkeley, Britten, Walton, Falla que, em alguns casos por mera curiosidade – e, assim, de um modo variamente conseguido – abordaram o instrumento, e deram indubitável contributo para o início da afirmação da guitarra, levando-a até às grandes salas de concerto e até ao grande público. De toda a forma é manifestamente pouco, quando se compara com o repertório de outros instrumentos.

O interesse de alguns desses compositores passou também, sem dúvida, pelo contacto e pelo conhecimento que tiveram com guitarristas que têm os seus nomes indelevelmente ligados à história da guitarra, como é o caso de Andrés Segovia e de Julian Bream, entre outros.

No caso da guitarra, este contacto compositor/instrumentista, é a mistura ideal para construir um resultado final optimizado de acordo com as capacidades e potencialidades do instrumento. Muitas vezes, na ausência dessa interligação, acontece que o resultado final não é interessante e é até impraticável a nível técnico, provocando, por arraste, o desinteresse do intérprete o desinteresse do compositor.

Pessoalmente, estamos necessitados e ansiosos por poder interpretar música portuguesa de qualidade, e por a poder levar o mais longe possível.

Lopes-Graça teve tudo aquilo que é necessário para escrever boa música para guitarra e em grande quantidade. Compositor de enorme qualidade, reconhecida por toda a comunidade musical, as obras que escreveu para guitarra numa fase da sua vida em que pôde pôr em prática toda a sua larga experiência de criador, não recusaram receber conselhos técnicos, com uma humildade a todos os títulos exemplar. O guitarrista Piñero-Nagy que o diga. O Compositor foi mesmo ao ponto de proceder à recolha de material básico para estudo do instrumento, de forma a aperfeiçoar a sua técnica de escrita nas obras que lhe dedicava.

Foi também sem dúvida gratificante e enriquecedor poder conversar com dois dos mais conceituados guitarristas portugueses, e descobrir, através do contacto que eles tiveram com Lopes-Graça, elementos muito particulares da sua vida e da sua forma de compor.



Com as entrevistas, pudemos de certa forma mudar a nossa visão em relação à personalidade do Compositor, tendo-nos sido apresentado pelos entrevistados um ser humano bem mais acessível do que à primeira vista parece ser a sua música.

Mas mais importante foi todo o conhecimento que pudemos obter por esse meio, relativamente à possibilidade de se gizar uma interpretação das suas obras de uma forma personalizada e, ainda assim, consistente. Por aí se fez também o nosso caminho e – parece-nos - a visão interpretativa que prosseguimos é, seguramente, diferente das que já existem. Bem! - essa é ao menos a nossa convicção: subjectividade, então – dir-se-á – ao quadrado. Mas, se estamos certos, não é esta diversidade que torna a música tão estimulante, não reside também aí a sua beleza??

Outro aspecto importante, está relacionado com a audição que fizemos, de uma forma mais aprofundada da sua música para outros instrumentos e diversas formações, com especial destaque para a sua música coral. Esta audição, conduziu-nos a uma procura mais atenta do sentido das suas linhas melódicas que, a despeito das aparências, têm muito de *cantabile* e essa é uma das características mais salientes da sua obra. Outra será “*O tratamento rítmico da maior parte dos seus desenhos melódicos (que) constitui uma das suas características mais pessoais e constantes, a par de um gosto particular pelo trabalho do timbre*”<sup>36</sup>.

Fernando Lopes-Graça deixou-nos um punhado de obras de enorme qualidade à espera de serem estudadas nas nossas escolas e executadas em concertos. Seria bom que os guitarristas do nosso meio retribuíssem como convém a atenção.

Seria bom, também, que os compositores portugueses dos nossos dias lhe seguissem as pisadas e vissem como uma mais-valia a utilização da guitarra como um meio de comunicação da sua música.

---

<sup>36</sup>CASCUDO, Teresa *Op. Cit.*, 1998.

## ***Bibliografia***

### • **Ensaaios:**

- BERNSTEIN, Leonard, *O Mundo da Música*, Livros do Brasil, Lisboa, 1957.
- BORGES, Cláudia Cristina Marques Vasconcelos, *O Estilo Composicional de Jorge Peixinho nas obras Recitativo I, II, III, IV*, Universidade de Aveiro, 2005.
- CASCUDO, Teresa, *Que fazer sem um Camões músico? Fernando Lopes-Graça e o Problema da Tradição da Música Portuguesa*, in *Revista Portuguesa de Musicologia* 6, Lisboa, 1996, pp. 127-139.
- CASCUDO, Teresa, *FERNANDO LOPES-GRAÇA, Catálogo do espólio musical*, Cascais, C.M.C., 1997.
- CEIA, Carlos, *Normas para Apresentação de Trabalhos Científicos*, Editorial Presença, Lisboa, 4ª Ed., 2003.
- DUARTE, João, *Prelúdio e Baileto: obra bimodal para Guitarra?*, Escola Superior de Música de Lisboa, 1999.
- ECO, Umberto, *Como se faz uma tese em Ciências Humanas*, Editorial Presença, Lisboa, 7ª Ed., 1998.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, *A Canção Popular Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1991.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, *A Música Portuguesa e os seus Problemas I*, Lisboa, Caminho, (1930-43), 1989.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, *A Música Portuguesa e os seus Problemas II*, Lisboa, Caminho, (1954-73), 1989.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, *Disto e Daquilo*, Edições Cosmos, Lisboa, 18ª Ed., 1973.

- LOPES-GRAÇA, Fernando, *Introdução à Música Moderna*, Biblioteca Cosmos, Lisboa, 1946.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, *Música e Músicos Modernos*, Caminho, Lisboa, 2<sup>a</sup> Ed., 1986.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, *Opúsculos (1)*, Caminho, (1940-45) 1984.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, *Opúsculos (2)*, Caminho, (1942), 1984.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, *Opúsculos (3)*, Caminho, (1948), 1985.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, *Reflexões sobre a Música*, Lisboa, Cosmos, (1940-67), 1978.
- MOITA, João, *A Obra para Canto e Guitarra de Fernando Lopes-Graça*, Universidade de Aveiro, 2006.
- PIRES, Filipe, *Elementos Teóricos de Contraponto e Cânon*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1986.
- PEIXINHO, Jorge, *Lopes-Graça: Uma figura ímpar da cultura portuguesa*, in *Uma homenagem a Fernando Lopes-Graça*, Edições Afrontamento, Câmara Municipal de Matosinhos, Santa Maria da Feira, 1993, pp. 5-15.
- SCHÖNBERG, Arnold, *Tratado de Armonía*, Real Musical, Madrid, 1974.
- STEPHAN, Rudolf, *Música*, Editora Meridiano, Lda, Lisboa, 1978.
- VIEIRA de CARVALHO, Mário, *O essencial sobre Fernando Lopes-Graça*, Lisboa, I.N.C.M, 1989.
- VIEIRA de CARVALHO, Mário, *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*, Campo das Letras, 2006.
- Vértice, Revista de Cultura e Arte, Setembro a Dezembro de 1981, Volume XLI, n.º 444/445; Coimbra; Setembro-Dezembro de 1981, Revista Trimestral, pág. 295, 299, 303, 307, 340-346, 351-357, 409-425.

- *Homenagem das autarquias e do povo do concelho de Almada ao Maestro Lopes-Graça*, Câmara Municipal de Almada, Abril, 1982.
- III Ciclo de Cultura Musical, *Fernando Lopes-Graça*, Associação Académica da Faculdade de Direito de Lisboa, Abril 1966.
- [www.musica.gulbenkian.pt](http://www.musica.gulbenkian.pt).
- [www.instituto-camoes.pt/cvc/figuras/flgraca.html](http://www.instituto-camoes.pt/cvc/figuras/flgraca.html).
- [www.vidaslusofonas.pt/lopes\\_graca.html](http://www.vidaslusofonas.pt/lopes_graca.html).

### **Dicionários:**

- GROVE, George, *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan & Co., Londres, 1954.
- ISAACS, Alan, MARTIN, Elizabeth, *Dictionary of Music*, Sphere Reference, Grã-Bretanha, 1982.
- KENNEDY, Michael, *Dicionário Oxford de Música*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1994.

### **Histórias da Música:**

- BRANCO, João de Freitas, *História da Música Portuguesa*, 3.<sup>a</sup> Edição, Publicações Europa-América, Lisboa, 1995.
- BRITO, Manuel Carlos, CYMBRON, Luísa, *História da Música Portuguesa*, Universidade Aberta, Lisboa, 1992, pp. 167-173.

• **Partituras:**

- GRANATA Gioan Battista, *Capricci Armonici*, Firenze, 1978.
- GRANATA, Gion Battista, *Novi Capricci Armonici Musicali*, Arnaldo Forni Editore, Bologna, 1999.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, *Cantiga*, canto e violão, 1980.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, *Cinco Romances Tradicionais Portugueses*, para voz e guitarra, 1979.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, *Melodias Rústicas Portuguesas*, para flauta e guitarra, 1979.
- LOPES-GRAÇA, Fernando,...*Meu País de Marinheiros*, para recitador, quatro vozes femininas, quatro vozes masculinas, flauta e duas guitarras, 1981.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, *Oito Romances Tradicionais Portugueses*, para canto e guitarra, (Transcr. Piñero Nagy), 1971.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, *Ontem pôs-se o sol e Não sou casado, Senhora*, para voz e guitarra, 1976.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, *Partita per chitarra*, Milão, Edizioni Zuvini Zerboni, 1971.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, *Prelúdio e Baileto per chitarra*, Milão, Edizioni Zuvini Zerboni, 1968.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, *Quatro Peças*, para guitarra, Lisboa, Musicoteca – Edições de Música, Lda, 1979.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, *Sonatina para guitarra*, Lisboa, Musicoteca, Edições de Música, Lda, 1974.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, *Tre Capriccetti*, para guitarra e flauta, 1975.

- LOPES-GRAÇA, Fernando, *Três duos fáceis (...virgula!)*, para flauta e guitarra, 1980.

## ***Discografia***

- BARTÓK, Béla/KODÁLY, Zoltán, (FREIRE, N./ARGERICH, M./LABORDUS, J./PUSTJENS, J./ZINMAN, D./Concertgebouw Orchestra), *Concerto for 2 pianos percussion and orchestra/Dances of Galánta*, Hanover, Phillips, 1985.
- LACERDA, Francisco de (ARCHER, Elvira (sopra.)/SÁNDOR, J., Orquestra Filarmónica de Budapeste), *Quatro Peças para Orquestra. Trovas*, Lisboa, Strauss, 1998, (grav. 1986).
- LOPES-GRAÇA, Fernando, (PRATS, Olga, GOMES, Fernando, Coro da Academia de Amadores de Música), *Canções Heróicas/Canções Regionais Portuguesas*, (Direcção artística de Fernando Lopes-Graça), Lisboa, E.M.I., 1995.
- LOPES-GRAÇA, Fernando (Inter. Olga Prats, Celeste Lino, Manuel Pico, Vasco Barbosa, Grazi Barbosa), *Centenário do Nascimento 1906-2006*, CNM, 2006.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, (CHAVES, Anabela, SÁ e COSTA, Helena, SÁNDOR, Janos/Orquestra Filarmónica de Budapeste), *Concertino para Violeta e Orquestra, Concertino para Piano, Cordas, Metais e Percussão, Divertimento* (Supervisão artística de Fernando Lopes-Graça), Lisboa, Strauss (Portugalsom), 1997, (grav. 1981).
- LOPES-GRAÇA, Fernando, (FALCÃO, Maria José, LEHEL, Györgi Orquestra Sinfónica de Budapeste), *Concerto da cámara (Op. 167)/Sinfonietta (Op. 220)*, Lisboa, Strauss (Portugalsom), 1994.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, (ROSTROPOVICH, M./KONDRASHIN, K., Orquestra Filarmónica de Moscovo), *Concerto da cámara (World premiere 1967 Moscovo)*, Lisboa, E.M.I., 1998.

- LOPES-GRAÇA, Fernando, (ROBERT, José, Cor da Universidade de Lisboa), *Dezassete Canções Tradicionais Brasileiras/Sete Romances Tradicionais Portugueses/Três Esconjuros*, Lisboa, E.M.I., 1995.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, (DULCE, C./LOPES-GRAÇA, F.), *Guirlanda para Federico Garcia Lorca/Canções de Fernando Lopes-Graças/Quatro Canções de Sophia*, Lisboa, Dulce Cabrita, 1997, (grav. 1966/1968/1971).
- LOPES-GRAÇA, Fernando, (NÉMETH, Gyula/Orquestra Sinfónica/Filarmónica de Budapeste), *História Trágico-Marítima, Viagens na Minha Terra*, (Supervisão artística de Fernando Lopes-Graça), Lisboa, Portugalsom, 1987 (grav. 1980).
- LOPES-GRAÇA, Fernando, (Inter. AMORIM, Paulo), *Integral de l'obra per a guitarra*, Espanha, Ars Harmonica, 2004.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, (inter. SANCHEZ, Raul/CLÉMENT, Marianne), *Obras para Guitarra, Flauta e Guitarra/Flauta*, (Direcção artística de Fernando Lopes-Graça), Lisboa, Valentim de Carvalho, 1997.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, (MAISSA, Nella), *Obras para Piano: Sonata n.º 6 Op. 221 (etc...)*, (Supervisão artística de Fernando Lopes-Graça), Lisboa, Strauss (Portugalsom), 1995, (grav. 1983).
- LOPES-GRAÇA, Fernando, (PRATS, Olga, VITAL, Clélia, JORDÃO, Adriano), *Obras para Piano/Violoncelo e Piano*, (Direcção artística de Fernando Lopes-Graça), Lisboa, E.M.I., 1994.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, (BORGES, Coelho/Coral de Letras da Universidade do Porto), *Onze Encomendações das Almas/Doze Cantos de Romaria*, (Supervisão artística de Fernando Lopes-Graça), Lisboa, Portugalsom, 1991, (grav. 1980/1982).



- LOPES-GRAÇA, Fernando, (Quarteto Tátrai), *Quarteto de Cordas n.º 1 Op. 160, Catorze Anotações, Op. 170, Suite Rústica n.º 2, Op. 166*, Lisboa, Strauss (Portugalsom), 1994, (grav. 1979).
- LOPES-GRAÇA, Fernando, (AMORIM, Paulo), *Quatro Peças para Guitarra*, Lisboa, R.D.P. (1ª audição em recital gravado na Academia de Amadores de Música, com a presença do compositor, a 16/04/1986), 1986.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, (DUARTE, João), *Quatro Peças para Guitarra*, Faro (registo vídeo), 1989.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, (KÓRODI, András/Orquestra Filarmónica de Budapeste), *REQUIEM Pelas vítimas do fascismo em Portugal*, (Supervisão artística de Fernando Lopes-Graça), Lisboa, Portugalsom, 1986, (grav. 1983).
- LOPES-GRAÇA, Fernando, (PAL, Tamas, Orquestra Sinfónica Nacional Húngara), *Sinfonia per Orchestra (Op. 38), Suite Rústica n.º 1 (Op. 64), Canto de Amor e de Morte (Op. 105)*, Lisboa, E.M.I., 1994.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, (PRATS, Olga), *Sonata n.º 3, Sonata n.º 1, Três Velhos Fandangos Portugueses*, Lisboa, Strauss, E.M.I., 1995.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, (BARBOSA, V.; BARBOSA, G.), *Sonatinas Op. 10/11, Pequeno Tríptico Op. 124, Prelúdio e Fuga Op. 137, Prelúdio, Fuga e Galope Op. 33*, Lisboa, Strauss, 1995.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, (SERAFIM, F., SOUSA, F. de), *Sonetos de Camões Op. 27, Op. 112, Op. 215, Op. 231*, (Supervisão artística de Fernando Lopes-Graça), Lisboa, Strauss, 1995.
- MOTA, Vianna da, (PEREIRA, S., Orquestra Sinfónica da R.D.P.), *Sinfonia Op. 13, “À Pátria”*, Lisboa, Strauss, 1996, (grav. 1977).

- STRAVINSKY, Igor, (BERNSTEIN, L./Orquestra Filarmónica de Israel), *Symphony in C, Symphony in Three Movements*, Hamburgo, Polydor, 1985.
- Tradicional Portuguesa: CAUFRIEZ, Anne, Secção de Etnomusicologia do Museu Instrumental de Bruxelas, *Trás-os-Montes, Chants du blé et comemuses de berger*, Paris, Ocora, 1993, (grav. Julho 1978).
- Tradicional Portuguesa: FRANÇOIS, R./GOMES, M., *Musiques Tradiocioneles de l'Alentejo*, Boulogne, Sunset-France, 1987, (grav.1986/1987).
- Tradicional Portuguesa: GIACOMETTI, Michel/LOPES-GRAÇA, Fernando, *Cantos e Danças de Portugal*, Lisboa, Strauss, (1ª Edição, Portugalsom, 1991), 1994.
- Tradicional Portuguesa: GIACOMETTI, Michel/LOPES-GRAÇA, Fernando, *Música Regional Portuguesa*, 5 Volumes, Lisboa, Strauss, 1998.
- Tradicional Portuguesa: LODDO, Daniel, *Mirandum Mirandela...*, Millau, GEMP/La Talvera, 1995, (grav. 1995).
- Tradicional Portuguesa: MARTIN, P. M./LEAL, A. J./MANTELLÀN, J. M. G., *Terra de Miranda*, Madrid, Tecnosaga, 1997, (grav. 1987).